



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
FACULTAD DE HUMANIDADES**



**POETAS DE LA CALLE:
UNA HISTORIA DEL ROCK MEXICANO**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**

MAESTRA EN HISTORIA

**PRESENTA:
DIANNA MARÍA CASTAÑEDA CABALLERO PS2407**

**DIRECTOR DE TESIS:
DR. JOSÉ MARTÍNEZ TORRES**

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; Octubre de 2025



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

SECRETARÍA ACADÉMICA DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 08 de octubre de 2025

Oficio No. SA/DIP/1158/2025

Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Dianna María Castañeda Caballero

CVU: 1154947

Candidata al Grado de Maestra en Historia

Facultad de Humanidades

UNICACH

Presente

Con fundamento en la opinión favorable emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado *Poetas de la calle: Una historia del rock mexicano* y como Director de tesis el Dr. José Martínez Torres (CVU: 123313), quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el Grado de Maestra en Historia.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento, así como entregar en esta Dirección una copia de la *Constancia de Entrega de Documento Recepcional* que expide el Centro Universitario de Información y Documentación (CUID) de esta Casa de estudios, en sustitución al ejemplar empastado.

Atentamente
"Por la Cultura de mi Raza"

Dra. Dulce Karol Ramírez López
DIRECTORA



C.c.p. Lic. Marla Alcázar Díaz, Directora de la Facultad de Humanidades, UNICACH. Para su conocimiento.
Dra. Cruz Yolanda Martínez Martínez. Coordinadora del Posgrado, Facultad de Humanidades, UNICACH. Para su conocimiento.
Archivo/minutario.

EPL/DKRL/jgp/gtr



2025, Año de la mujer indígena
Año de Rosario Castellanos

Ilustración: Noé Zenteno



Ciudad Universitaria, libramiento norte
poniente 1150, col. Lajas Maciel C.P. 29039.
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
investigacionyposgrado@unicach.mx

Código: FO-113-05-05

Revisión: 0

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA LA PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DE LA TESIS DE TÍTULO, DIPLOMA Y/O GRADO.

La alumna (s) o él alumno (s) Dianna María Castañeda Caballero
autora (s) o autor (es) de la tesis bajo el título de Poetas de la calle: Una historia del rock mexicano

presentada y aprobada en el año 2025 como requisito para obtener el título, diploma y/o grado de Maestra en Historia, autorizo licencia a la Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas, para que realice la difusión de la creación intelectual mencionada, con fines académicos para su consulta, reproducción parcial y/o total, citando la fuente, que contribuya a la divulgación del conocimiento humanístico, científico, tecnológico y de innovación que se produce en la Universidad, mediante la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Consulta del trabajo de título, diploma o de grado a través de la Biblioteca Digital de Tesis (BIDITE) de la Dirección de Desarrollo Bibliotecario que incluye tesis de pregrado de todos los programas educativos de la Universidad, así como de los posgrados no registrados ni reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad del CONAHCYT.
- En el caso de tratarse de tesis de maestría y/o doctorado de programas educativos que sí se encuentren registrados y reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT), podrán consultarse en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma de Chiapas (RIUNACH).

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; a los 14 días del mes de octubre del año 2025.



Dianna María Castañeda Caballero

Nombre y firma de la alumna (s) o él alumno (s)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	6
INTRODUCCIÓN: UNA HISTORIA DE LARGA DURACIÓN.....	9
¿De qué hablamos cuando hablamos de ‘Historia’?.....	9
CAPÍTULO I: LA RUTA DEL ROCK&ROLL	14
El Comercio Trasatlántico De Esclavos	15
Tradición Musical Americana.....	25
El Caribe	25
Los sones mexicanos	30
Norteamérica.....	33
Góspel	35
Blues.....	37
Jazz.....	39
Rockabilly.....	42
Rhythm & Blues.....	45
Rock&roll.....	48
CAPÍTULO II: LA ONDA DEL ROCK&ROLL	53
La Cultura Chicana	53
El corrido	56
Pachucos	60
Big bands.....	67
El México Moderno.....	71
Anticomunismo y cultura popular	72
El rock&roll en México.....	80
Gloria Ríos y las Estrellas del Ritmo	85
Rebeldes sin causa	89
Yo No Soy Rebelde.....	94
Los 4 jinetes del apocalipsis.....	96
Originales en español	102
Del rocanrol a la balada.....	106
Clausura de cafés cantantes en 1965	108
CAPÍTULO III: LA ERA DE ACUARIO.....	113
Existencialistas y Beatniks	113
En busca del hongo mágico	118
Alicia y las maravillas	126
Verano del Amor	132
1968: El Año Que No Se Olvida	138
Una guerra nada fría	138
La segunda ola del feminismo	143
Movimiento por los derechos civiles	145
El palacio negro de Lecumberri.....	148
Verano del 68	152

<i>Folkloristas y rock estudiantil</i>	160
La Contracultura Mexicana	164
<i>El misterio jipiteca</i>	164
<i>La Literatura de la Onda</i>	172
<i>La onda chicana</i>	181
<i>Festival de Rock y Ruedas de Avándaro</i>	203
CAPÍTULO IV: POETAS DE LA CALLE	214
El Lado Oscuro De La Luna	214
<i>La muerte de las utopías</i>	214
<i>La revolución cultural</i>	215
<i>Los Hoyos Funkis</i>	221
Las Piedras Rodantes Se Encuentran	228
<i>Los chavos banda</i>	228
<i>Rock Rupestre</i>	235
<i>Un rock muy mexicano</i>	247
CONCLUSIONES: ¿CUÁL ES LA ONDA?	251
BIBLIOGRAFÍA	257
Índice Onomástico	259

ÍNDICE DE MAPAS

<i>Mapa 1. Regiones de África Occidental</i>	18
<i>Mapa 2. Ruta transatlántica de esclavos africanos</i>	22
<i>Mapa 3. División de territorios durante la Guerra de Secesión norteamericana</i>	24
<i>Mapa 4. Regiones afroamericanas</i>	32
<i>Mapa 5. Regiones esclavistas y los Apalaches</i>	35
<i>Mapa 6. La ruta del rock&roll</i>	40
<i>Mapa 7. Territorio norteamericano</i>	56
<i>Mapa 8. Fronteras de México en el tiempo</i>	57

PRESENTACIÓN

Durante mi formación en las letras, tuve diversos encuentros con el *rock* que me marcaron como estudiante; uno de ellos fue en 2016, cuando Bob Dylan ganó el Premio Nobel de Literatura por sus aportaciones a la tradición musical americana, al tiempo que leía *Se está haciendo tarde (final en laguna)* de José Agustín, una novela emblemática del hippismo mexicano de los setenta. Dicha experiencia me permitió percibir la estrecha relación entre la literatura y el *rock*, este último como resultado de una serie de procesos contraculturales que repercutían de forma directa en la cultura contemporánea.

Otro gran encuentro con la contracultura desde las letras fue al realizar mi tesis de licenciatura sobre el teatro del 68, en específico, la dramaturgia de Enrique Ballesté: un artista y militante activo de los movimientos estudiantiles en México. Para analizar su obra, fue necesario revisar distintas referencias culturales de dicho periodo histórico, además de conocer sobre el ambiente intelectual del siglo XX, en especial de la segunda mitad; entonces la producción escénica y artística tuvo una tendencia a vincularse con las posturas políticas de izquierda, como resultado de una tradición iniciada en la época posrevolucionaria de los muralistas.

El arte político irrumpió de nueva cuenta en las academias mexicanas y jóvenes, como Ballesté, recurrieron al teatro y a la música para retratar las necesidades sociales de su tiempo; fue la canción folclórica un vehículo importante de expresión artística a finales de los sesenta y principios de los setenta, cuya naturaleza combativa sostiene relación con la obra de Bob Dylan y el *rock*. Sin embargo, fue en el estudio de la época de ambas décadas en México que comencé a reparar en la estrecha relación entre la música popular y la poesía, y su inegable función social.

Fue así que comenzaron mis inquietudes de estudiar la historia del *rock* mexicano, en parte para explicarme el origen de ese legado musical que había descubierto en mi adolescencia y la relevancia social de la contracultura, esa misma que experimenté durante mis años universitarios. Estos conocimientos previos me sirvieron de antecedentes para emprender el presente proyecto.

Al empezar me planteé algunas preguntas generales: ¿De qué contexto sociopolítico emerge el *rock* y por qué fue perseguido?, ¿Cuál es el origen de la contracultura y qué influencia deja en el devenir del siglo XX?, ¿Qué sucesos políticos y sociales marcaron la

creación artística de la segunda mitad del siglo XX? y ¿Qué recursos literarios utiliza el *rock* mexicano para transmitir su mensaje? El objetivo principal fue: Mostrar los vínculos entre la historia, la música y la literatura en el caso del *rock* mexicano. En consecuencia, uno de los objetivos secundarios fue analizar las letras del *rock* mexicano y su relación con el contexto político y social en el que fueron escritas; hacer un acercamiento al discurso de la música popular a la luz de los conflictos políticos de la segunda mitad del siglo XX, echando mano de algunos recursos necesarios para interpretarlas.

Para ello, recurrí a la literatura de la onda, eje principal de la contracultura en México; uno de sus textos más importantes fue *En la ruta de la onda*, un ensayo de Parménides García Saldaña, el cual busca retroceder en la historia de nuestra América y sus procesos de colonización, ya que la trata transatlántica, sobretodo de esclavos africanos, y los conflictos por la redistribución del territorio fueron factores de gran influencia para el desarrollo de la cultura y de la tradición musical americana; tradición que le da vida al *rock* mexicano. De igual modo, las mismas obras clave de dicha corriente fueron guías para comprender con mayor profundidad la contracultura mexicana; es así que recurrí a la obra de José Agustín, en especial *La Contracultura en México*, *El hotel de los corazones solitarios*, *Tragicomedia Mexicana 1, 2 y 3*, y *El rock de la Cárcel*, además de su novela *La tumba* y algunos de sus cuentos.

La Cultura Mexicana del Siglo XX de Carlos Monsiváis y *Estremécete y Rueda: Loco por el Rock&roll* de Federico Rubli fueron textos importantes para el acercamiento a la historia de la cultura durante aquellos años. Dentro de la historiografía política *La Guerra Fría en América Latina* de Vanni Pettinà y *Guatemala* de Eduardo Galeano fueron un par de textos de gran utilidad, en cuanto a los hechos políticos y culturales durante el siglo XX a nivel nacional e internacional; aunados a otros más que se enlistan en la bibliografía de este documento.

Este ejercicio histórico se construyó desarrollando la investigación a través de tres corrientes historiográficas: la historia política, la historia social y la historia cultural; en el aspecto político traté temas fronterizos, conflictos económicos, intervención extranjera y movimientos sociales, todos aquellos que acontecían a la par del *rock*. Lo que respecta a lo social, en este caso, me refiero a los aspectos sociológicos que experimentó la población en lo colectivo (y en lo personal también, pero como un síntoma de la superestructura),

comportamiento que de igual manera es parte de la cultura; no obstante, en cuanto a historia cultural me refiero a la producción artística de ese tiempo, ya fuese música, teatro, literatura, pintura, cine, danza y su impacto en la contracultura.

En la Introducción se plantean, de manera general, los elementos teóricos que se utilizaron para desarrollar la presente investigación desde una perspectiva histórica. En el primer capítulo, titulado “La ruta del *rock&roll*”, hago un recorrido desde el auge del comercio transatlántico de esclavos hasta la influencia de dicha migración en la cultura de la Unión Americana, rastreo de forma geográfica el inicio de la ruta de la onda, es decir, el origen de la historia del *rock*; reflexiono acerca de la presencia africana en la cultura americana y su papel crucial en la música del continente, explicado de manera histórica.

El segundo capítulo se llama “La onda del *rock&roll*”, en él desarrollo la búsqueda del origen del *rock* en la cultura mexicana, a la luz de sus contrastes culturales fronterizos y la incursión de un género en el territorio mexicano, además de identificar los diversos elementos raciales que conforman un extraordinario mestizaje cultural. Así mismo, se plantea la influencia del intervencionismo norteamericano en las políticas anticomunistas implementadas en México y en toda Latinoamérica, y su influencia en la persecución hacia el *rock* en aquellos años de transición hacia la modernidad.

“La era de acuario” es el tercer capítulo, en donde hago un recorrido por la etapa del hipismo y de la revolución contracultural, el origen de la psicodelia y su auge en los últimos tres años de la década de los sesenta, el papel del *rock* progresivo en la historia de la cultura mexicana y la presencia de la juventud en la oposición política. De igual manera, expongo los sucesos de brutal represión que marcaron una nueva ola de violencia contra el *rock* y que determinarían su transición hacia la marginalidad.

El cuarto capítulo, “Poetas de la calle”, es el que le da nombre a la tesis porque en él se plantean los factores sociales y culturales que ocasionaron los cambios del *rock* psicodélico al *rock* urbano, y que transformaron al ‘chavo de onda’ en ‘chavo banda’; además de los aspectos poéticos-literarios que se integran al *rock* a través de la canción folclórica y lo integra de forma redonda a una tradición musical milenaria. De este modo se plantea la contracultura en sus expresiones más marginales y antiestéticas, como el *punk*, el *rock* rupestre y sus variantes como el *new wave*; que apuntan al encuentro con una identidad más sólida del rock nacional.

En la parte final del documento, se plantean las conclusiones a las que se llegaron acordes a la delimitación del proyecto, la bibliografía y un índice onomástico con los nombres de los personajes más relevantes de esta historia del rock mexicano.

INTRODUCCIÓN

UNA HISTORIA DE LARGA DURACIÓN

¿De qué hablamos cuando hablamos de ‘Historia’?

Desde los tiempos de Tucídides y su *Historia de la guerra del Peloponeso*, la historia ha sido concebida como una forma de literatura, cuyos criterios retóricos regían la reconstrucción del pasado a través del examen crítico de la evidencia; en la búsqueda de la profesionalización de la disciplina en el siglo XIX, se le adjudicó el título de ciencia, marcando así un periodo de esplendor para la historia. La ‘imparcialidad’ de las fuentes hace científica a la historia y es mediante la narración como es posible elaborar un discurso; sin embargo, dicha estructura da pie al absolutismo, peligroso en sí.

Por este motivo, resulta necesario desvincular a Ranke y la tradición historiográfica alemana del historicismo y la historia positivista; la postura de Ranke marca una diferencia esencial entre filosofía e historia: la primera busca explicar las cosas y la segunda, comprenderlas. Es así que debemos entender al historicismo como un paradigma de pensamiento –así como una práctica histórica– que hace especial énfasis en la singularidad e individualidad de los fenómenos históricos, generando una profunda ruptura con los conceptos clásicos sobre el hombre y la historia; por lo que plantea la imposibilidad de hacer una comparación entre épocas.

La ‘gran revolución espiritual’ del historicismo provocó un cambio en el uso riguroso de métodos para interpretar textos y condujo a un abandono de las perspectivas sociales que caracterizaban la Ilustración. Esto derivó a creer que la historia se limitaba a una mera reconstrucción de acontecimientos, siendo la filosofía y la sociología los principales detractores de la singularidad de los fenómenos históricos, pues buscaban generalidades y leyes, muy alejadas de las intenciones y objetivos humanos que defendían la historia de las

fórmulas abstractas. Hasta entonces las masas, las clases sociales y la cultura popular no tenían interés histórico.

La historia política sirvió para consolidar los Estados Nacionales; de igual manera la profesionalización de la historia logró liberarla de ser una ciencia auxiliar, adjunta a la filosofía moral, la teología o el derecho. De este modo, su enseñanza servía para estrechar la lealtad de los ciudadanos hacia los gobernantes, cumpliendo una función más totalitaria que social. Por lo tanto, el concepto de sociedad se impuso como arma anti-estatal y bandera de las demandas liberales, democráticas y socialistas.

Las ideas de Marx y su teoría histórica influyó en una concepción de sociedad más estructural que orgánica, con mecanismos dialécticos e internos de cambio; proponía, pues, un esquema histórico de desarrollo social. Pasamos, entonces, de concebir la historia como “movimiento social” a una historia de la sociedad, que incluía todos los ámbitos de la actividad humana; de esta manera, el marxismo se convirtió en la doctrina de la clase obrera organizada y tomó gran fuerza en todo el mundo.

La figura de Marx es clave para entender la historia contemporánea y el origen de las grandes disputas político-sociales que marcaron el devenir del s. XX; el *Manifiesto Comunista* y *El Capital* fueron textos clave en la formación del pensamiento marxista, el cual se expandió por todo el mundo y tuvo diversas interpretaciones según cada contexto. Sin embargo, el gran legado que dejó Marx a la ciencia fue el ‘materialismo histórico’, una perspectiva que expone la relación de la estructura económica con todo lo demás (ámbito religioso, político, social); este enfoque, que resalta la dialéctica de la lucha de clases –entre burguesía y proletariado–, permite trascender la tendencia de la historia de bronce y voltear a ver a la gente común.

Algunos historiadores franceses como Michelet y Lefebvre, comenzaron a situar al pueblo en el centro de las revoluciones; el desarrollo de una historia económica estrechó las relaciones de estudio entre sociedad, Estado y economía. Lamprecht y una serie de historiadores argumentaban que la historia debía ser comprendida en su campo de acción, incluyendo diversos aspectos de la vida económica, social y cultural. Sociólogos, como Weber y Durkheim, debatían los estrechos vínculos entre la historia y las demás ciencias sociales, pero sin sacrificar su autonomía.

Considerados como los padres de la historia social, Bloch y Febvre fundan en 1929 la revista *Anales de la historia económica y social* en Francia, marcando una nueva corriente historiográfica llamada simplemente *Annales*; la cual aspiraba a una ‘historia en profundidad’ que estudiara la interrelación del individuo y la sociedad. Postulaban que la historia debía ser un estudio científicamente elaborado de las diversas actividades y creaciones de los hombres de otros tiempos, captadas en su fecha y en el marco de las sociedades variadas, pero comparables entre sí. Planteada así la historia social como una especie de antídoto a la historia política.

Esta postura no sólo le da un sentido al pasado, sino que le brinda una función social en el presente, tanto a la historia como al historiador; lo obliga a pensar, es decir, a huir de la sumisión pura y simple de los hechos. Por lo tanto, la historia se convierte en la ciencia de las sociedades humanas del pasado; lo que llevó a pensar que el proceso de la producción social debía ser la base analítica de cualquier investigación histórica sobre la evolución de la humanidad. El término ‘historia social’ se utilizó extensamente para referirse a la historia de los movimientos de los ‘pobres’ (es decir, los ‘movimientos sociales’), lo que se limitaba a la historia de la clase obrera, de las ideas socialistas y su organización; una historia de la protesta social, la cual ha sido intensa y duradera, pero que abre la cuestión de si hablamos, entonces, de una historia militante y hasta qué punto converge con ideologías extremistas.

Otra acepción a dicho término fue dada a la historia de la vida cotidiana: actividades de ocio y de maneras de vida, que no necesariamente volteaba a ver a las clases bajas, sino todo lo contrario, se sumergía en retratos costumbristas de una clase alta, excluyendo aspectos fundamentales como la política, la economía y las ideas. Otro término que relució fue el de ‘historia de la cultura’ la cual, por supuesto, abrió debates y diversas opiniones, pero que *grosso modo* se refería a la descripción del devenir interno de los pueblos, de las ideas y de la cultura en general, que hiciera posible un análisis comparativo entre naciones.

El término ‘historia cultural’ puede parecer muy contemporáneo, pero desde la antigüedad grecolatina se entendía que “el lenguaje tiene una historia, que la filosofía y los géneros literarios tienen una historia y que la vida humana cambia en virtud de una serie de invenciones” (Burke 17); por lo que resulta imposible concebir la realidad sin una historia de la cultura, ya que nuestra existencia no parte de la nada. Sin embargo, ¿de qué hablamos cuando hablamos de cultura?

Parafraseando las ideas de Peter Bruke, durante el siglo XIX parecía obvio cuestionarse acerca de la cultura, era un concepto que se entendía por sí mismo: ‘cultura’ era el arte, las letras, el intelecto, buen gusto y delicadeza; cultura era algo exclusivo de ciertos grupos o sociedades. Sin embargo, este enfoque clásico de la cultura ignora a gran parte de la población y no resuelve satisfactoriamente sus dificultades. En el quehacer académico o historiográfico, los estudiosos prefieren trabajar por ramas (ciencia, arte, literatura, educación), en lugar de escribir sobre la cultura como un todo. Mas la nueva ‘historia cultural’, definida por contraste con la tradición, nos ofrece algunas posibilidades: optar por lo nuevo, volver a lo antiguo o intentar una suerte de síntesis entre ambas.

La historia cultural escrita bajo esta tradición se relaciona estrechamente con lo denominado por Marx como ‘superestructura’ cultural con su base económica; aunque otros teóricos no estarían de acuerdo con eso, pues la cultura es algo más que sólo la ‘superestructura’. Esta visión de la historia se ha vuelto más necesaria hoy en día que en el pasado, ya que ahora nos enfrentamos a un periodo de especialización y relativismo; de esta manera es entendible que los estudiosos estén en busca de nuevas formas de hacer historia, a través de la interdisciplinariedad. Los historiadores culturales y los historiadores sociales han venido ensanchando el territorio del historiador y haciendo la historia más accesible para todo público; esta aproximación al pasado supone una contribución indispensable a nuestra visión de la historia como un todo, como una “historia total”, tal le llamaban en la escuela francesa.

Es así que el presente trabajo quiere estudiar la relación existente entre un producto cultural tan complejo como el *rock* y la ‘superestructura’ sociopolítica que la subordina, en la particularidad de su contexto mexicano y su correspondencia con otras latitudes. Pensando en la historia como un todo, es inevitable conjuntar música con política, ideas con economía, poesía con movimiento, el pasado con el ahora; pues todo está intrínsecamente relacionado. La premisa ‘todo está en todo’ –atribuida a Anaxágoras– es una concepción muy propia de la contracultura sesentera, distintos artistas de aquellos años lo retoman incluso como una cosmovisión en sí misma (impulsada por los alucinógenos y las religiones orientales), tuvo presencia tanto en la música, como en la literatura y el arte; por lo que utilizar dicha base teórica para concebir la metodología historiográfica resulta muy fiel a la esencia de este proyecto.

De igual manera, es posible postular que la historia del *rock* mexicano tiene un tiempo histórico de larga duración; de acuerdo con Fernand Braudel, la larga duración permite acercarse a la historia de forma interdisciplinaria y hacer uso de herramientas epistemológicas de otras ramas del conocimiento; para poder reconstruir una historia del arte, de la música y la literatura, en este caso, de la contracultura. El tiempo histórico de la larga duración da cabida al análisis de la historia de las mentalidades, ya que al no centrarse en un acontecimiento específico, tampoco se enfoca en un sólo personaje del poder; sino que al hablar de un proceso cultural, se refiere a las colectividades, al pueblo, a la gente común que construye la cultura. Peter Burke define la historia de las mentalidades como aquella que:

hace hincapié en las actitudes colectivas más que en las individuales y presta atención tanto a la gente común como a las élites educadas formalmente...le interesan...los supuestos implícitos o inconscientes, la percepción, las formas del ‘pensamiento cotidiano’ o ‘razón práctica’...le interesa la ‘estructura’ de las creencias, además de su contenido; en otras palabras, las categorías, metáforas y símbolos, cómo piensa la gente, además de qué piensa...cabría describirla como una antropología histórica de las ideas (207-208).

La historia de las mentalidades integra esa ‘superestructura’ de la que habla la historia social, la cual tiene un sustento marxista. No obstante, todos estos elementos teóricos mencionados con anterioridad, son los fundamentos en los que se basa el desarrollo del presente proyecto, con el que se busca plantear una noción de historia cultural mexicana.

Los alcances de esta investigación se centran en un lapso de cuarenta años – exactamente entre 1945 a 1985– coincidiendo con el inicio de la Guerra Fría y su aparente término a finales de los ochenta; no obstante, la perspectiva de larga duración me permitió indagar en un tiempo más amplio para obtener un contexto social con mayor profundidad del fenómeno de la música popular en América, en específico, en México y el origen del *rock*. Aunque me hubiera gustado continuar la historia hasta el año crucial de 1994, los resultados de este proyecto plantean futuras direcciones que continúen con la cronología de la historia del *rock* mexicano.

CAPÍTULO I: LA RUTA DEL ROCK&ROLL

Es imposible pensar la cultura americana sin el esplendor de sus luchas sociales, producto de la resistencia ante las adversas circunstancias de vida que ha enfrentado el pueblo americano a lo largo de su historia, constreñido con fuerza por el colonialismo; es así que sus expresiones artísticas apelan a un sentido humano y universal de emancipación, nostalgia y resiliencia, ocupando un lugar predilecto en el patrimonio intangible de la humanidad.

La cultura americana es tan vasta como su territorio mismo, por lo que más bien debemos pensarla no como una sola, sino como varias ‘culturas americanas’ que son inmensas y mezcladas. Sin embargo, entre las particularidades de cada caso, podemos identificar con claridad tres raíces culturales que las conforman y tienen en común todas ellas: el origen prehispánico de las comunidades nativas, el origen europeo de los colonizadores y el origen africano de los esclavos.

Esta triada –conjunta en el sincretismo– representa el mestizaje esencial de todas las culturas en América, la cual brindó elementos para construir gran variedad de lenguajes y expresiones artísticas; sobretodo la tercera raíz –la africana– contribuyó a la creación dancística y musical, de tal manera que su impacto en el imaginario popular influyó en la construcción de los tejidos sociales. No obstante, a pesar de todo su valor, la historia de la negritud americana no ha sido del todo reconocida ni contada, pues remonta a un pasado crudo y vergonzoso, y plantea problemas aún no resueltos en la actualidad.

Mas, ¿cómo reconocer la identidad americana sin incluir los elementos de la cultura africana? ¿cómo entender la esencia del *rock* sin reparar en lo que es la ‘negritud’? Condición que recluía a los individuos en el estrato más bajo de la escala social, sin posibilidad de transformarlo o salir de él. La marginalidad será un elemento que sostendrá la creación y el discurso de la música popular del siglo XX, constante a lo largo de las décadas y al cual recurre el *rock* para emitir su mensaje.

Para entender a profundidad la tradición musical que dio origen al *rock*, considero necesario retroceder algunas décadas hacia la frontera entre el siglo XIX y XX, con el fin de revisar las condiciones marcadas por el colonialismo en América, en específico, las dinámicas de esclavitud que forjaron los contextos sociales de los territorios; así como la

gran influencia del pensamiento marxista en el territorio americano y los conflictos desatados al respecto de la lucha de clases, que marcan los antecedentes de la Guerra Fría y forjan el devenir de la segunda parte del siglo XX, periodo histórico en el cual surge el *rock&roll* como fenómeno artístico y social. Resulta indispensable realizar dicho recorrido en la búsqueda de las raíces musicales del *rock*, ya que engloba una variada mezcla de elementos culturales de diversos orígenes, con una fuerte y compleja carga histórica.

El Comercio Transatlántico De Esclavos

La historia de la esclavitud en América es la historia de la riqueza del mundo. Desde la incursión de los grandes imperios europeos en el continente, a partir del axial año de 1492, se le dio a este vasto e inhóspito territorio un propósito meramente extractivista; la gran empresa de colonización se dedicó a explotar al máximo los recursos naturales y humanos que ofrecían dichas tierras, con el fin de acumular capital al otro lado del Atlántico en beneficio de las potencias emergentes.

Se inauguraba así una nueva etapa en el devenir: la modernidad. Salir de las tinieblas del medievo implicaba un renacer: a la luz de la ciencia, a la conciencia planetaria, a una búsqueda de respuestas; pero, mientras en el plano intelectual algunos desafiaban con la vida las cosmovisiones arcaicas, otros veían una oportunidad para perfeccionar las viejas estructuras feudales de producción de riqueza. El pensamiento capitalista de siglos posteriores comenzó a gestarse desde la colonia americana; ahí radica la modernidad atribuida a dicha etapa: en los cimientos de la futura industria.

El historiador Ernest Mandel apunta que dicha masa de capitales propició un ambiente favorable para el comercio en Europa, estimuló el ‘espíritu de empresa’ y financió directamente el establecimiento de manufacturas que impulsaron la revolución industrial (Galeano 47). Por lo tanto, tal como lo señala Karl Marx en el primer tomo de *El Capital*:

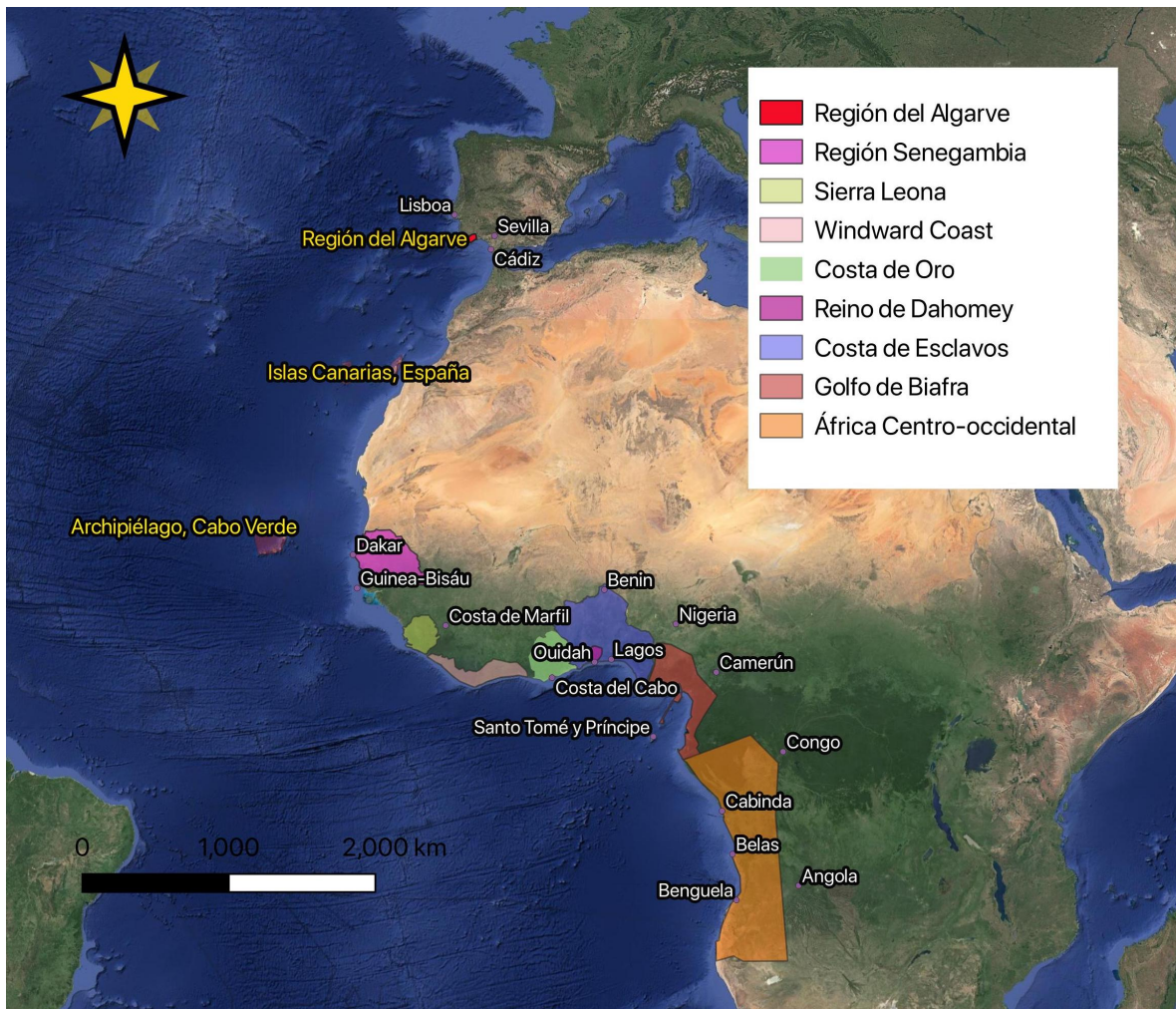
El descubrimiento de los yacimientos de oro y plata en América, la cruzada de exterminio, esclavización y sepultamiento en las minas de la población aborigen, el comienzo de la conquista y el saqueo de las Indias Orientales, la conversión del continente africano en cazadero de esclavos negros: son todos hechos que señalan los albores de la era de producción capitalista (citado por Galeano 46).

El vertiginoso ritmo de la explotación de recursos pronto hizo que la mano de obra americana no fuera suficiente; los nativos, sometidos y explotados, perecieron en gran medida ante la demanda de los trabajos inhumanos. La extracción incesante de minerales –principalmente oro y plata– y el monocultivo insostenible a gran escala –como el azúcar, el algodón, el café o el cacao– avivó la llama de otro negocio en ciernes, el cual se volvió bastante lucrativo conforme la producción de riqueza iba acentuándose; me refiero a la trata de africanos y su migración masiva hacia América para su esclavitud.

La historia de África se ha visto acotada por las relaciones de poder ejercidas entre continentes; en primer lugar, sucedió la disputa de Europa y Medio Oriente por el dominio del mar Mediterráneo y el monopolio de la ruta de la seda, la cual favorecía a los musulmanes:

La defensa de los europeos contra la invasión árabe, la reconquista de la Península Ibérica...y las Cruzadas no tenían como único objetivo salvaguardar...la fe cristiana (sino que) se trataba...de romper el monopolio comercial árabe y de abrirse un acceso directo a las riquezas orientales. La política europea de expansión en los siglos XV y XVI tiene un objetivo: la ruta de las Indias (Bertaux 109-110).

Bajo esta consigna fue que Cristóbal Colón llegó a tierras americanas, poniendo en práctica el conocimiento en geografía y los métodos de navegación que el reino de Venecia obtenía de sus relaciones con el mundo árabe; del mismo modo, otros navegantes europeos emprendieron el viaje por nuevas rutas marítimas hacia la India, las cuales implicaban rodear África por su costa Occidental, algo poco emprendido hasta entonces debido a la dificultad de circunnavegar esas aguas, en específico el Cabo de Buena Esperanza –ubicado en la actual Sudáfrica– el cual tenía fama de ser especialmente peligroso por los fuertes oleajes. Sin embargo, en su ruta por la zona sub-sahariana del continente, los portugueses dominaron el Golfo de Guinea: el mítico país del oro y de los negros.



Mapa 1. Regiones de África Occidental.

Dicho territorio abarca los actuales países de Senegal y Gambia, Guinea y Guinea-Bisáu, Sierra Leona, Liberia, Costa de Marfil, Ghana, Togo, Benín, Nigeria, Camerún, Guinea Ecuatorial, Gabón, Congo y Angola. En esta zona, los portugueses comenzaron una feroz empresa de colonización; en la búsqueda del dominio de la tierra, los navegantes capturaban moros nativos que les brindaban valiosa información sobre los recursos naturales del continente. Tras establecer las relaciones diplomáticas necesarias con los dirigentes de los pueblos africanos, pronto los europeos se hicieron de los bienes más valiosos de África: oro, marfil y fuerza de trabajo.

Para este punto, es preciso mencionar que, en la historia de la cultura africana —a diferencia de la europea— los reinos medían su poder no por la tierra que poseían sino por los hombres que los conformaban; debido a que las ríspidas condiciones geográficas y

climatológicas del continente impedían a los grupos humanos asentarse y practicar la agricultura por demasiado tiempo en un solo sitio, los pueblos eran más bien nómadas y no centraban sus bienes en la tierra sino en su capacidad de establecerse periódicamente en distintos lugares, el suelo no tenía valor en sí mismo; sino que lo valioso era la riqueza de los hombres, el trabajo, la mano de obra de la cual se disponía (Bertaux 18). Para sobrevivir a dichas migraciones y a los enfrentamientos con otros grupos que estas conllevaban, era necesario contar con numerosos de hombres fuertes capaces de responder a la demanda de trabajo.

Es por ello que el reclutamiento y la trata humana eran actividades comunes entre las dinámicas sociales de las tribus africanas; no era extraño que entre reinos de diferentes latitudes se ejercieran intercambios de mujeres para fortalecer los genes de los descendientes, o se intercambiaban bienes materiales por hombres para mejorar las relaciones entre grupos:

Si poseer es poseer hombres, esto implica que el comercio sea esencialmente el comercio de los hombres y de su trabajo; que el objetivo de la guerra no sea ocupar territorios, sino capturar o esclavizar hombres; que el arte de la política consiste esencialmente en el gobierno de los hombres y no en la administración de las cosas (*idem*).

Así que la lógica de la esclavitud no era ajena en África, pues en todo el mundo antiguo hubo presencia de dicha práctica; mas eran criminales los sometidos perpetuamente a dicha condición –a manera de sentencia– y la crueldad del trabajo forzado correspondía a la gravedad del delito. No obstante, los europeos repararon en la naturalidad con que las tribus organizaban la trata y no dudaron en aprovecharse de eso, convirtiendo un negocio local regulado a pequeña escala en una industria masiva de la esclavitud, la cual no conoció límites.

La relación entre Europa y África fue esencialmente mercantil, a diferencia de las Indias orientales y occidentales cuyas tierras eran potencialmente explotables, el interés en África no radicaba en la colonización sino en extraer sus bienes principales; por lo que las expediciones no buscaban adentrarse al continente, sino poblar las islas¹ y las costas, las

¹ Las islas Canarias, el archipiélago de Cabo Verde, la isla de Goreé, Isla Bonny, Isla de Bioko y Santo Tomé y Príncipe fueron algunas de las islas principales en el comercio y tráfico de esclavos.

cuales permitían hacer escalas durante la navegación y facilitaban la exportación de las mercancías.

Aunque la presencia europea se extendió por todo el perímetro africano (desde el Sahara hasta Etiopía), fue el Golfo de Guinea el punto estratégico para la explotación del continente, nombrando dichas costas en función de los productos que extraían de ellas: Costa del grano (parte de Guinea, Sierra Leona y Liberia), Costa de Marfil (parte de Liberia y Costa de Marfil, el país homónimo), Costa de Oro (Ghana) y Costa de Esclavos (parte de Ghana, Togo, Benín y parte de Nigeria); esta última, junto con la Bahía de Biafra (integrado por Nigeria, Camerún, Guinea Ecuatorial y Gabón) y la región centro-occidental (encabezada por Angola y el Congo) fueron las regiones de donde extrajeron el mayor número de esclavos importados a América.

Entre inicios del s. XVI y finales del XIX, un número incalculable de africanos arribaron al nuevo continente en condiciones atroces. Dentro de este negocio participaban tanto España y Portugal como Inglaterra, Francia, Holanda, Alemania y los dirigentes de las tribus de África occidental; el reino de Dahomey, ubicado en el corazón de Benín, desempeñó una función especial en el reclutamiento forzado de población que provenía no sólo de las regiones aledañas sino de diversos sitios dentro del continente, convirtiéndose en la meca del comercio de esclavos.

En respuesta a la gran demanda europea, se tejó una red interna de trata fuertemente articulada y sostenida sistemáticamente por grupos étnicos como los jaggas, achantis, fantis, hausas y yorubas, quienes se dedicaban a secuestrar a la gente que era vendida en las costas; de acuerdo con Pierre Bertaux, entre los siglos XVII y XVIII no hubo oposición sino solidaridad de intereses entre los mercaderes europeos, que compraban, y los mercaderes negros, que vendían (140); intercambiando entre ellos personas por armas de fuego,² con las que estos últimos consolidarían su poder en el territorio a base de violencia.

Con los portugueses como intermediarios, se formó un triángulo comercial entre África, Europa y América, trazando rutas transatlánticas muy complejas y variadas, cuyos

² La relación de poder entre gobernantes y mercaderes se replicó en todo el Golfo de Guinea: sobretudo en Dahomey, el Congo y Angola; en esta última, los portugueses fundaron una base de trata de esclavos, cuya política consistió “en favorecer querellas entre las tribus y naciones africanas rivales, aprovisionándolas de fusiles que pagan con cautivos que envían al Nuevo Mundo” (Bertaux 123). El tráfico de armas será otro muy lucrativo negocio que marcará al continente africano aún en su historia contemporánea.

puertos y destinos dependían de los intereses de cada colonia. Por ejemplo, desde los puertos de Cabinda, Luanda, Belas y Benguela en Angola, se extrajeron alrededor del 48% de los esclavos traídos a América; la mayoría eran llevados a Brasil, en ruta directa a Salvador de Bahía donde eran distribuidos hacia Río de Janeiro³ y luego a Buenos Aires, para seguir la ruta por Tucumán hacia el Alto Perú.

Y aunque a Bahía llegaron muchos esclavos provenientes del Golfo de Guinea –los cuales eran llevados por los españoles hacia Venezuela y La Española (hoy Haití y República Dominicana)–, fueron aquellos originarios de Benín⁴ quienes poblaron significativamente este puerto brasileño. Así mismo, en Europa eran los puertos de Cádiz, Lisboa y Liverpool los ejes principales que triangulaban el comercio de esclavos desde las cuatro regiones principales en África (la Costa de Oro,⁵ la bahía de Benín,⁶ la bahía de Biafra⁷ y la región centro-occidental) hacia los puertos de distribución en América (Jamaica, Curazao, Cartagena y Bahía).

Los españoles utilizaban las islas Canarias como escala para transportar esclavos hacia el mercado de Sevilla donde serían vendidos al mejor postor y enviados, ya fuese Mediterráneo adentro (hacia Barcelona, Génova o Livorno) o hacia La Española, luego a Cuba y más tarde al puerto de Veracruz; la escala en el Caribe permitía conectar también con los puertos de Trujillo (actual Honduras) y Portobelo (Panamá). Los portugueses y franceses utilizaban Cabo Verde y la península de Dakar (en Senegal) como la escala predilecta para conecta con Europa; la región del Algarve en Portugal se convirtió en la zona más esclavista de la península ibérica, siendo el mercado de esclavos en Lagos su puerto principal.

³ El muelle de Valongo, en la zona portuaria de Río, fue testigo del arribo de miles de esclavos; desembarcados en la Plaza XV de Novembro, en el corazón de la ciudad, se establecieron en el actual barrio Pedra Do Sal, lugar reconocido como la cuna de la samba.

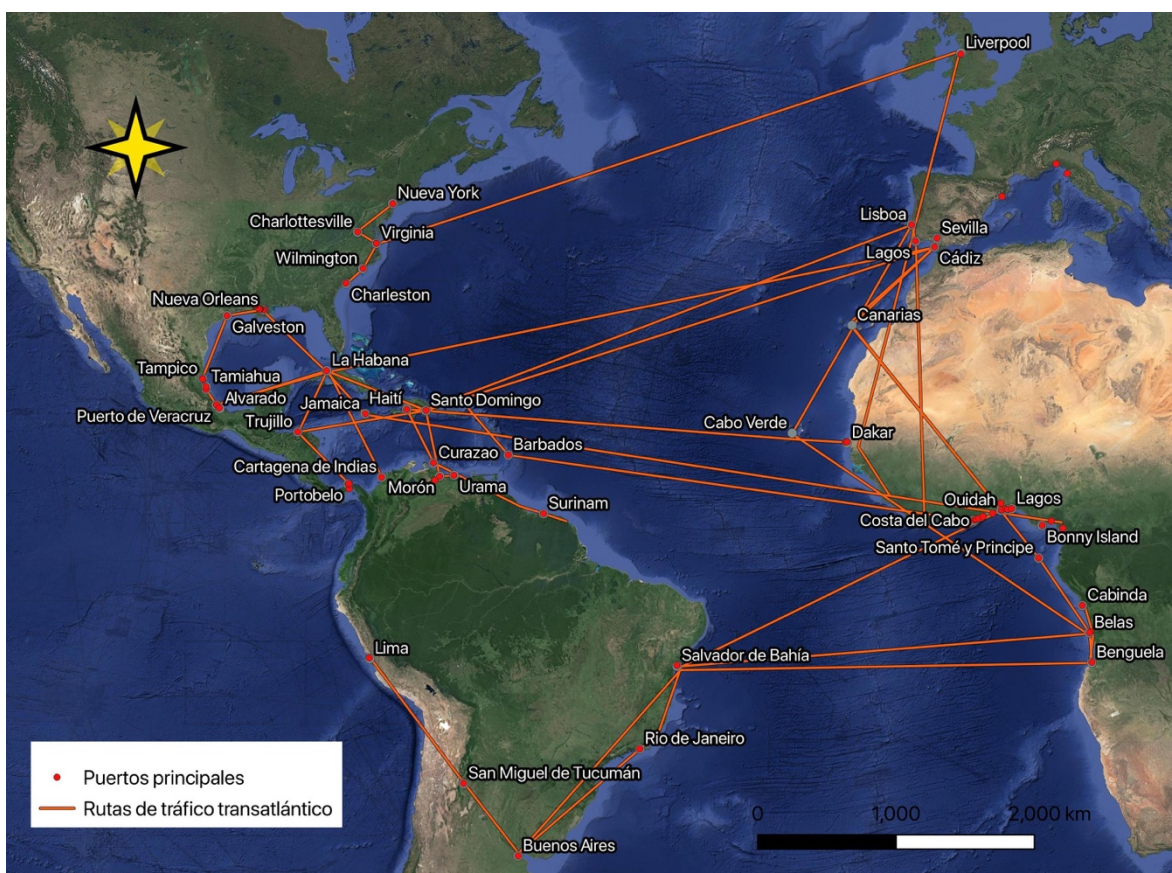
⁴ En el centro histórico de Salvador de Bahía, muy cerca del puerto, existe un barrio especialmente esclavista, llamado Pelourinho en referencia a la picota alrededor de la cual se establecieron sus habitantes; esta era una columna de piedra ubicada al centro de una plaza pública para castigar y azotar esclavos durante la colonia. En ese mismo vecindario se edificó la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de los Negros, templo católico que deja constancia de la explotación de la mano de obra esclava; así mismo, se encuentra la Casa de Benín: museo que conmemora los estrechos lazos entre ambos países.

⁵ En las playas de Ghana aún es posible encontrar los fuertes coloniales con sus respectivas bodegas esclavistas: el castillo de San Jorge de la Mina en Elmina, el castillo de Costa del Cabo en Cape Coast, el fuerte William en Anomabo, el fuerte Amsterdam en Abadze, el fuerte Ussher y el fuerte Osu en Accra, y el fuerte Prinzestein en Keta son los principales sitios históricos de los puertos en la Costa de Oro.

⁶ En la Costa de Esclavos destacan los puertos de Ouidah y Porto Novo en Benín, y los de Badagry y Lagos en Nigeria.

⁷ Fueron los puertos de Bonny y Calabar en Nigeria los mayores exportadores de esclavos en la región.

Los ingleses, por su parte, extraían de la bahía de Biafra miles de esclavos que serían llevados a Jamaica y a las islas británicas en el Caribe, “a Barbados, Surinam y las Guyanas llegaron cientos de miles procedentes de la Costa de Oro (...). Por otra parte, un número menor, pero muy importante, procedente de Senegambia y Sierra Leona, fue dirigido a los Estados Unidos” (Cáceres 11); ya fuese en ruta directa hacia las Antillas y luego hacia Galveston o Nueva Orleans en el Golfo de México, o bien, triangulando en Inglaterra para luego desembarcar en Virginia, Nueva York o Charleston (en Carolina del sur).



Mapa 2. Ruta transatlántica de esclavos africanos.

El comercio transatlántico de esclavos significó la primera fuente de riqueza económica para las potencias mundiales durante cuatro siglos y, aunque redujo de manera incalculable a las monarquías europeas, era imperante dejar en claro –de algún modo– que el fin justificaba los medios de esta brutal dinámica. Por lo que, a la par del proceso colonial, comenzó una intensa empresa ideológica para darle un indulto moral a las prácticas anticristianas de los traficantes.

Es así que se construyó con mucho afán el concepto de ‘negritud’, el cual permeó con fuerza las estructuras sociales de los pueblos americanos y el imaginario de la cultura occidental moderna.

En la Europa medieval lo ‘negro’ era asociado a los valores más bajos, representaba lo maligno, lo peligroso y repugnante: lo oscuro; bajo el pensamiento cristiano, resultaba sencillo establecer una lógica maniquea y colocar lo ‘blanco’ y lo ‘negro’ en polos opuestos: lo bueno y lo malo, lo limpio y lo sucio, lo bello y lo feo, lo divino y lo diabólico. Estos conceptos fueron adjudicados a la población de piel oscura, causando graves estigmas y culpándolos, de forma inconsciente, de su propio sometimiento.

Como la religión sostenía preceptos incuestionables para el entendimiento de la realidad, este pensamiento dual se adoptó sin problema en el territorio americano e integró el sentimiento indígena de la misma manera; así se instauró el sistema de castas reproducido en Hispanoamérica. “El acto fundacional de la esclavitud fue el uso de la violencia, su columna vertebral, expresada tanto en términos de castigo físico como de exclusión social. Este último tuvo como origen el racismo” (Cáceres 14); un racismo recalcitrante, muy dañino y profundamente absurdo que sirvió como un eficaz mecanismo de contención social.

El racismo tuvo sus matices de acuerdo a la visión de los opresores; como fenómeno tiene sus particularidades en cada caso, por lo que la integración social de los esclavos no fue la misma tanto en Brasil como en Nueva España, ni tampoco en las colonias británicas. En México el tema encontró un paliativo en el concepto de ‘mestizaje’, el cual se reforzó al declarar la independencia de España y abolir la esclavitud en su territorio; se instauraba pues una nación de hombres libres, igualados en tanto lengua, religión y raza, por lo que las diferencias habría que asimilarse y —en todo caso— anularse en pos de una sociedad homogénea. Por supuesto que en la práctica esto no resultaba del todo favorable, pues se tradujo en una negación cultural de los sujetos, acentuando el despojo al cual habían sido sometidos históricamente.

El caso de la América inglesa fue más agresivo. El sesgo racial sigue asechando a la sociedad estadounidense aún en nuestros días; desde sus inicios como colonia británica, EEUU fue un cliente asiduo de la mano de obra africana. Dicha población se asentó

mayormente en la región sur,⁸ donde estaban los puertos comerciales más importantes y, en consecuencia, era allí donde la industria algodonera cobraba alta demanda frente el mercado mundial; por lo que dicha actividad se volvió significativa para las dinámicas sociales de la zona. A lo largo del río Mississippi, en el estado de Luisiana, aún es posible encontrar las plantaciones de algodón de los colonos ingleses y franceses, dejando vestigio de la vida cotidiana durante aquellos años; sobre todo, durante la Guerra Civil a mediados del siglo XIX, cuando el tema de la esclavitud dividió al país en dos frentes: La Unión y la Confederación.



Mapa 3. División de territorios durante la Guerra de Secesión norteamericana.

La Guerra Civil fue un debate interno resultado de la gran controversia que significó la esclavitud frente a la Ilustración, ese pensamiento que puso sobre la mesa a nivel mundial la noción de ‘derechos humanos’ a finales del siglo XVIII; los enciclopedistas declaraban que la esclavitud atentaba contra la dignidad y los derechos inalienables de la persona humana

⁸ Esta región abarca Texas, Luisiana, Misipi, Alabama y Florida, ubicados en el Golfo de México y parte del Caribe; también Oklahoma y Arkansas, a unos 500 km al norte. De igual manera, integra algunos territorios de los montes Apalaches como Georgia, Tennessee, Carolina del Sur y Carolina del Norte, Virginia y Virginia Occidental, Kentucky, Maryland y Delaware. Esta zona fue denominada la Confederación durante la Guerra Civil, al ser justo los estados más esclavistas del país.

(Bertaux 135), por lo que dicha práctica resultó contradictoria para el sistema económico liberal. Es así que las potencias tuvieron que abolir la trata transatlántica y buscar nuevos mecanismos oficiales para sostener su producción de capital. En 1804, la importación de esclavos se prohibió en Estados Unidos; no obstante, la esclavitud continuó de forma clandestina hasta finales del siglo XIX, arraigándose de forma profunda en la estructura social y resultando un grave problema ideológico de la nación.

La Guerra Civil fue un punto de quiebre a nivel constitucional, pero en la sociedad pocas cosas cambiaron; la lucha persistió y tuvo otros momentos axiales que marcaron su historia. El movimiento por los derechos civiles se mantuvo a lo largo del s. XX porque la discriminación sistemática continuaba sin cesar; en 1955, a raíz de la protesta de Rosa Parks contra el segregacionismo en el transporte público, el movimiento se enardeció y cobró fuerza hacia la década de 1960.

Como resultado, líderes políticos y pensadores de la lucha por los derechos afroamericanos desarrollaron un pensamiento libertario y humanista, clave para entender el pensamiento de la comunidad ‘negra’ y el sentir de esa ‘negritud’, fuertemente impregnada en las expresiones culturales como la literatura y la música. Martin Luther King Jr, uno de sus mayores exponentes, entendió con claridad el problema fundamental de la opresión en EEUU y lo expresó en su ensayo “Los tiempos venideros”, de la siguiente manera:

La justificación moral de medidas especiales en favor de los negros está basada en las depredaciones inherentes a la institución de la esclavitud. Muchos blancos pobres son víctimas de la esclavitud. Mientras el trabajo estuvo despreciado por la servidumbre involuntaria del negro, la libertad del trabajo blanco, en el sur sobre todo, no pasó de ser poco más que un mito. Su libertad se limitaba a discutir sobre la reducida base que la esclavitud imponía a todo el mercado del trabajo. Y tampoco desaparecieron estas cadenas cuando la esclavitud formal cedió el paso a la esclavitud de hecho de la discriminación. Hasta hoy, el blanco pobre sufre también las privaciones y la humillación de la pobreza, ya que no las propias de la pigmentación de la piel. El grillete de la discriminación les tiene encadenados, aunque su estigma de degradación no les marque visiblemente. Corrompe sus vidas, desvanece sus oportunidades y marchita su instrucción. Hasta cierto punto es peor para ellos, porque han confundido a tantos con el prejuicio que han estado sosteniendo a sus propios opresores (136).

Luther King expresa cómo el tema de raza se convierte en un paliativo ideológico de fragmentación social interna impuesta por el poder, para ocultar el verdadero mecanismo de explotación moderna; el cual, en realidad, tiene un origen de clase. Esto resulta revelador para entender de qué manera se estructuraba la sociedad estadounidense durante el siglo XX y cómo determinó la cultura y las expresiones artísticas de la época. Pues, aunque la población norteamericana estaba dividida tajantemente por el color de piel, las condiciones de vida ligadas a la pobreza y marginalidad asemejaba a blancos y negros de forma profunda, y estas convergencias se van a ver reflejadas en la tradición de la música popular.

A decir verdad, la presencia africana se expandió a todo lo largo y ancho de América, y se arraigo de tal manera en dicha tierra que forma parte esencial de su identidad. Los alcances de esta investigación no logran abarcar el rastreo antropológico de los pueblos africanos que se asentaron en América, con el fin de identificar en concreto los orígenes étnicos de los ritmos impregnados en la música popular de las distintas regiones del continente, sin embargo, resulta de gran importancia tener conocimiento de los flujos migratorios y de los territorios en juego para esbozar una identidad americana que se explique a través de su historia, o al menos recabar pistas para ello.

Tradición Musical Americana

En ese sentido, los territorios nos revelan generosamente las transformaciones sociales en contexto del movimiento humano y las relaciones que se establecen en dicho fenómeno. Así podemos comprender con mayor profundidad ‘la negritud’ no como un concepto abstracto sino como un elemento clave para decodificar el sentido de la música popular y las condiciones en las que se produjo a lo largo del siglo XX. Esta trayectoria resulta útil para ubicar al *rock* mexicano como parte de un proceso mayor de producción cultural, además de comprender el discurso y el posicionamiento social de su propuesta dentro de la tradición musical americana.

El Caribe

A finales de los setenta, Bob Marley⁹ y los Wailers sacudían al mundo con su *reggae*¹⁰ potente y enaltecían el espíritu de Jamaica cual bandera universal; uno de sus más grandes éxitos “*Buffalo Soldier*”¹¹ habla de forma directa sobre la historia de la esclavitud, por lo que fue considerada como un himno de la resistencia afroamericana y dejó en claro que se trataba de un tema todavía vigente.

La canción usa el término ‘soldado búfalo’ para referirse a las tropas de reclutas negros en la milicia estadounidense que pelearon durante la Guerra Civil; eran grupos de esclavos que buscaban subsistencia dentro del ejército, pertenecían al bando de la Unión y, tras el fin del conflicto, se mantuvieron sirviendo en la armada –siempre bajo el mando de un oficial blanco– para perseguir y enfrentar a los grupos nativos que poblaban el territorio. Fueron ellos, los indígenas, quienes al verlos se sorprendieron por su fuerza, su tez y sus rastas, y los nombraron así: ‘búfalos’, porque esas tiras de cabello tejido se asemejaban al pelaje del feroz animal.

Pero la canción utiliza dicho caso sólo para nombrar de algún modo al guerrero que habita en cada hombre de raza negra, porque en sus venas corre el pasado de la opresión. Hasta el gran éxito del *reggae* en los ochenta, poco se sabía de aquella isla perdida en el Caribe; durante la época colonial y hasta finales del s. XIX, Jamaica formaba parte de las *Sugar Islands*¹² (como le llamaban los ingleses a las Antillas) por ser un territorio esclavista sustentado en la producción masiva de azúcar. El monocultivo cañero arrasó con los recursos naturales y humanos del archipiélago, condenándolo a la miseria hasta nuestros días. Es por ello que resultaba inevitable reflejar en la música las necesidades de los pueblos más golpeados; el auge del *reggae* responde a este hecho, pues, aunque su origen se remite siglos

⁹ “Cantante y guitarrista jamaquino ... se dejó impresionar por las teorías del *black power* americano de las Panteras Negras y aprendió de ellos la rebelión. Infundido por la religión rasta de Marcus Garvey, adoptó su fe, su vegetarianismo, sus largos mechones compactos como la estopa –tan populares en todas las Antillas–, los símbolos de la vida natural y el uso del *ganja*” (Torres 246).

¹⁰ “Es un estilo de música que surgió en Jamaica, derivado del *rhythm&blues*, pero que incluye la síncopa particular del ritmo del *ska* y del *bluebeat* ... se caracteriza por la línea movible del bajo y el estilo de los instrumentos a contratiempo. La lírica tiende a concernir sobre temas del retorno de los negros al África” (*idem*).

¹¹ Fue escrita por King Sporty y grabada por Marley en 1978. Publicada en 1983, de manera póstuma al fallecimiento de Marley en 1981.

¹² Estamos hablando de Barbados, Sotavento, Trinidad y Tobago, Guadalupe, Puerto Rico, República Dominicana y Haití. El azúcar también era producido en Cuba, las Guyanas, Guatemala, México y demás territorio continental, pero en menor medida.

atrás, se cargó de una fuerza política a partir de la independencia de Jamaica en 1963 y se convirtió en un precursor de la música de protesta de años posteriores.

Este género es sólo un ejemplo más de la influencia africana en la cultura y, sobretodo, en la tradición musical americana. Sin embargo, resulta indispensable constatar la amplia gama de ritmos, sonidos y cantos que nos dejó la gran hibridación cultural del continente; estos cantos americanos, aunque distintos entre sí por sus particularidades, comparten raíces que apuntan a la madre África. En la actualidad, la música caribeña se ha vuelto muy popular; de hecho, siempre ha sido del agrado del público por ser variada y muy compleja. En las distintas regiones del Caribe han surgido ritmos cuya belleza está a la altura de los paradisíacos paisajes de dichas latitudes.

Además del *reggae* –el cual se ganó una connotación contracultural por ser música de parias–, otros géneros, como la *cumbia*, parten del más puro espíritu popular, pues su origen remite al trabajo colectivo de los estratos sociales más bajos. La *cumbia* surgió en Colombia durante la colonia y tuvo especial presencia en Cartagena de Indias, por ser un puerto importante de la región debido a su tráfico de esclavos; esta música es complementada con un baile homónimo y combina percusiones (tambores y maracas) con instrumentos de aliento (flautas, gaitas y carrizos) y coplas populares. El género tiene sus particularidades regionales y reciben distintos nombres: *porro*, *gaita*, *chalupa*, *bullerengue*, *cumbia sampuesana*, *vallenato* y demás; estas variantes recurren a otros instrumentos como el acordeón, la armónica, la guitarra, la guacharaca y la caja vallenata.

A partir de los años setenta, este ritmo tomó gran popularidad a lo largo del continente y se mantiene en auge hasta nuestros días, produciendo su propia variedad de sonidos. Este ritmo fue traído a México por Luis Carlos Meyer en los años cuarenta, quien popularizó el género en territorio mexicano; entre los ritmos caribeños que sonaban en los salones de baile y la música folclórica de las regiones centro y norte del país. La *cumbia* tuvo especial desarrollo, durante las últimas décadas del siglo XX, entre los barrios de las grandes urbes mexicanas (Distrito Federal, Monterrey, Guadalajara), quienes encontraron en la danza una expresión característica de esta música; de este modo se creó una cultura periférica entorno a la *cumbia* y el estigma de estética ‘marginal’ la volvió parte de la contracultura, por su discurso de resistencia.

Cuba tuvo un proceso cultural similar al colombiano, pero produjo un sonido notablemente distinto. El ritmo conocido como *son cubano* también es producto de una hibridación cultural, principalmente entre los sonidos africanos y la tradición española; el factor nativo no influyó mucho en este caso, debido a que dicha población fue prácticamente exterminada desde los primeros años de conquista. Por lo que la raíz cultural predominante en la isla fue aquella importada por los esclavos, quienes venían de distintas regiones del África y no precisamente compartían la misma lengua o grupo étnico: esta fue una táctica utilizada por los esclavistas para evitar confabulaciones y levantamientos.

Por supuesto, lo anterior dificultó de sobremanera la subsistencia de los cautivos, pero a la larga los obligó a encontrar entre ellos un punto en común que los uniera y construyera una identidad africana en la cual refugiarse. La religión fue una vía esencial para dicho propósito pues, a través de los ritos y la música, se preservaban vivos los dioses africanos y podían alimentar los mitos y leyendas de su tierra perdida:

Parece evidente que los negros, expresaban así, en sus ceremonias, en sus danzas, en sus conjuros, la necesidad de afirmación de una identidad cultural que el cristianismo negaba...la población negra conserva vivas sus tradiciones africanas y viva perpetua su fe religiosa, a menudo camuflada tras las figuras sagradas del cristianismo. Los cultos de raíz africana encuentran amplia proyección entre los oprimidos...en el Caribe y en Bahía se entonan los cánticos ceremoniales en nagô, yoruba, congo y otras lenguas africanas (Galeano 114-115).

En la Cuba colonial sucedía el sincretismo. Era posible escuchar canciones bailables provenientes de Europa, como las *pavanas*, las *alemandas*, el *saltarelo*, los *corratos* y las *gallardas* a la par de otras canciones-danzas, las cuales albergaban un ritmo peculiar de gran influencia africana: el *sesquiáltero*, “en el ritmo sesquiáltero se pone en evidencia una de las principales características de la música africana, su flexibilidad y elasticidad rítmica” (Rodríguez 6), presente en la *zarabanda*, la *chacóna*, el *zambapalo*, el *gurumbé*, el *retambico* y los *canarios*. Bien recibido entre la población cubana, el *sesquiáltero* sirvió de base para la creación de nuevos géneros musicales y estilos únicos.

De esta manera, se puede explicar la riqueza de la tradición musical cubana, que ha marcado tendencia desde hace siglos en Latinoamérica; dicha tradición se divide en tres líneas principales: las canciones bailables (donde se ubica el *son cubano*, la *rumba*, la *conga*

y los posteriores *mambo* y *chachachá*), los bailes (integrados por la *contradanza cubana* y el *danzón*) y las canciones (compuestas de *habaneras*, *boleros* y *tangos*). Respecto a la fusión de estos géneros y el desarrollo del fenómeno musical en Cuba, el investigador Armando Rodríguez Ruidíaz, en su libro *Los géneros de la música popular cubana: su origen y evolución* (2019) afirma:

Por supuesto que esos procesos evolutivos no se desarrollaron independientemente unos de otros, sino que los materiales constitutivos de cada uno de ellos estuvieron en constante y directa interacción con los de los otros, de tal manera que la canción *habanera* se derivó directamente de la *contradanza* cantada; la *contradanza* incluyó elementos estilísticos de la *guaracha*; el *bolero* tomó su ritmo del *danzón*; y el *danzón* adoptó el montuno del *son*, el cual finalmente se independizó para crear el *chachachá* (8).

Aunque como fenómeno artístico remonta a la mitad del s. XIX, el denominado *son cubano* tomó fama mundial a inicios del XX, cuando se popularizó en La Habana, a través del club social de Buena Vista, el cual era un pequeño establecimiento donde los músicos y artistas negros se presentaban; fue muy frecuentado por los obreros desde 1932 y alcanzó tanta fama que se convirtió en el corazón de la vida nocturna habanera. Sin embargo, se disolvió tras los cambios sociales que trajo consigo la revolución de 1959.

El escritor José Agustín, en *El hotel de los corazones solitarios* (2006), opina respecto al trabajo de rescate que realizó el guitarrista estadounidense Ry Cooder en el último lustro del s. XX, del cual resultó un álbum de estudio y un documental;¹³ el proyecto homenajea con su nombre al club de antaño, por su importancia en la conformación de la música cubana:

El club social de Buena Vista fue una catedral del son en La Habana de los años veinte y treinta...nos dan muestras excepcionales de *son*, *danzón*, *bambuco*, *bolero*, *guajira* y la *criolla*, mamá del *son*. En Buena Vista hay una pureza que recuerda a lo mejor del *bambuco* colombiano, de la *trova* yucateca de los treinta y por supuesto del gran *son cubano* (98).

¹³ *Buena Vista Social Club* fue un álbum lanzado en 1997 y grabado un año antes en La Habana, agrupa a distinguidos músicos cubanos, cuyos nombres sonaron con frecuencia en los años de esplendor del club. Entre ellos están Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Eliades Ochora y Omara Portuondo. El documental fue estrenado en 1999; ambos producidos por Cooder.

El acierto de Cooder fue retornar a un género que había sido una tendencia muy influyente a lo largo del siglo y reconocerlo como la raíz de la gran variedad de ritmos latinos, aún muy exitosos hoy en día. Tal es el caso de la *salsa*,¹⁴ denominada en el mundo anglosajón como *latin jazz*; es una mezcla del son cubano con otros ritmos caribeños, que conjunta piano, contrabajo o bajo eléctrico, trompetas, trombones, saxofón, flauta, violín y percusiones (timbales, bongó, güiro o cencerro, maracas y conga). Orquestaciones que todo tienen que ver con las *big bands*, el jazz y el *rock&roll*.

Los sones mexicanos

El movimiento independentista y la promulgación de *Los sentimientos de la nación* en 1813 —donde se asentaba la abolición de la esclavitud y del sistema de castas— marcaron un cambio estructural en la sociedad mexicana; sobretodo en la población negra asentada alrededor del país: en las zonas mineras del norte y en las costas tropicales del sureste. La mexicanidad se construyó con base en el mestizaje: concepto que buscaba neutralizar la diversidad racial categorizada durante la colonia, ocultando de manera política lo indígena y lo negro.

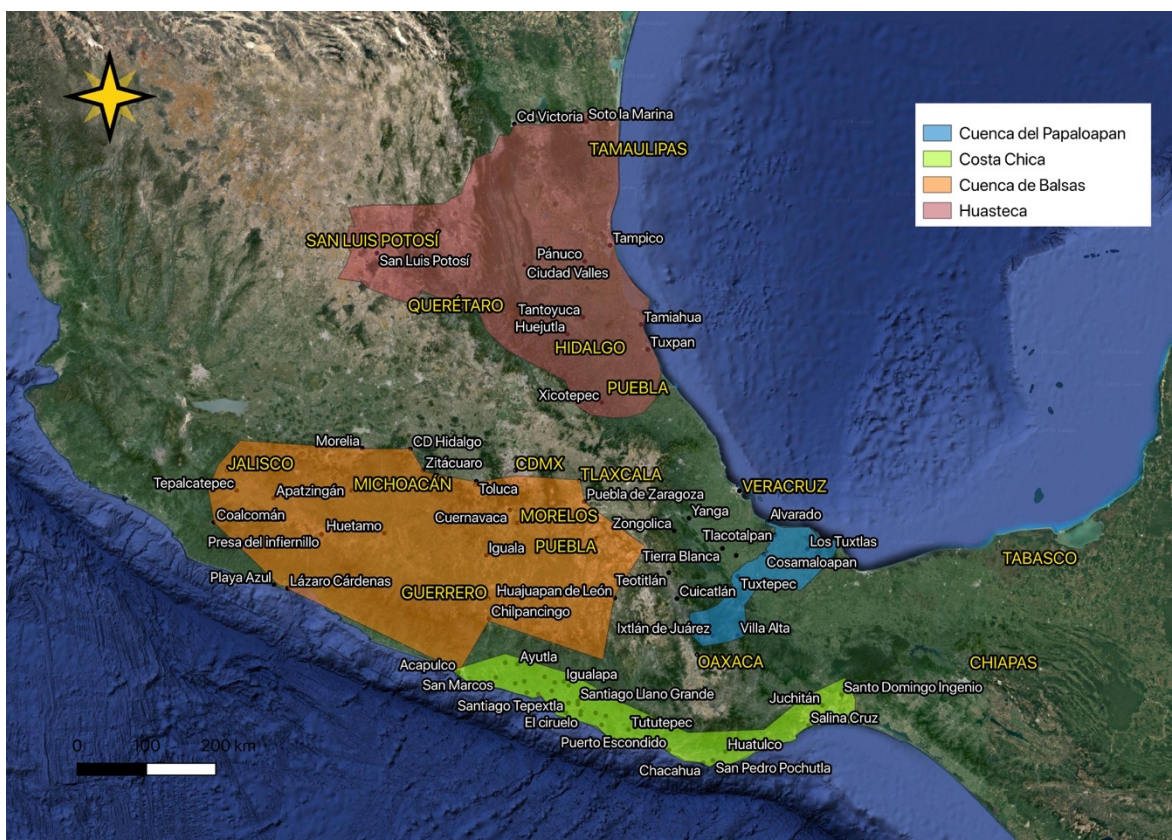
A pesar de la dificultad que representa el rastreo de las raíces africanas en México, es posible destacar zonas específicas donde existen comunidades que se identifican a sí mismas como afrodescendientes y que, a través de su cultura regional se posicionan como tal. Por lo tanto, es posible afirmar que la presencia afro en México es extensa y está presente en el arte y las costumbres de dichos pueblos, bien asimilado en el folclor nacional.

Las regiones de la Costa Chica y la Cuenca del Papaloapan destacan por albergar el mayor número de poblados afromexicanos, los cuales cuentan con registros históricos de su legado cultural; tal es el caso de los ‘oaxarochos’, como se le llama a la población asentada al borde de ambas regiones, en la frontera entre Oaxaca y Veracruz. Así mismo, la zona costera de Acapulco colinda con la Cuenca del Balsas,¹⁵ donde también se registra presencia de asentamientos afromexicanos, aunque con menor precisión; tal como sucedería en la

¹⁴ “En los años sesenta cobró fuerza en EU el movimiento latino; esa nueva influencia tropical o latina mezcló a estos elementos las características del rock. La salsa se comenzó a difundir como un movimiento musical puertorriqueño con nombres como Eddy Palmieri, Johnny Pacheco, Bobby Cruz, Celia Cruz, Rubén Blades, Willie Colón y Mongo Santamaría ... este nuevo auge hizo que surgieran orquestas de mucha calidad” (Moreno Rivas 180-181)

¹⁵ Región que abarca la costa guerrerense y michoacana, parte de Jalisco y la zona centro del país, en el estado de México, Morelos, Puebla, Tlaxcala, Distrito Federal y parte de Oaxaca.

región Huasteca,¹⁶ marcada por su conexión con los puertos del Golfo de México y las zonas mineras de los desiertos nortños.



Mapa 4. Regiones afroamericanas.

No es coincidencia que estas sean las regiones en donde más proliferaron las propuestas musicales de gran popularidad, que identificamos como ‘sones’ y que surgen, sin duda, de la afrodescendencia en el país. Estos ritmos africanos se arraigaron principalmente en la música folclórica; aquella que surge como una expresión popular, pero no es pasajera, sino que perdura por muchos años en el repertorio colectivo porque se transmite de generación en generación, como las técnicas artesanales o las cosmogonías. En este caso, las tres raíces americanas (indígena, negra y española) se entrelazan de forma homogénea para formar el folclor mexicano.

¹⁶ Territorio que abarca el norte de Veracruz y de Puebla, el sur de Tamaulipas y San Luis Potosí, y una parte de Hidalgo, Querétaro y Guanajuato.

*Huapango*¹⁷ es una palabra antigua, usada para nombrar una serie de ritmos y sones de la región Huasteca; también en ciertas zonas del sur es posible escuchar que utilicen esa palabra para referirse a sus sones y ritmos folclóricos. Los diversos sonidos de la región se distinguen entre sí, tal es el caso del *son huasteco* y el *son jarocho*; este último característico de Alvarado, Tlacotalpan, Tlalixcoyan, Hueyapan y los Tuxtlas, municipios en la Cuenca del Papaloapan.

De acuerdo con Yolanda Moreno Rivas, los conjuntos típicos de *son jarocho* usan generalmente un arpa grande diatónica de treinta y dos cuerdas sin pedales, un requinto de cuatro cuerdas que se toca con un cuerno de res y una jarana. Por otro lado, los grupos de *son huasteco* se componen de violín, jarana, una guitarra huapanguera de ocho o diez cuerdas y una guitarra de seis cuerdas; de igual manera, los sones huastecos muestran diferencias entre sí, siendo los huapangos de Hidalgo y San Luis Potosí de ritmo más lento que los sonados en el sur de Tamaulipas y norte de Veracruz (41- 44).

En los años cuarenta, la migración del campo a la ciudad provocó que migrara también la música rural y se integrara a un contexto urbano emergente, lo cual desembocó en la *canción huapango*: una versión más lenta de los ritmos tradicionales, una mezcla del *son huasteco*, la canción mexicana y la canción ranchera:

El interés que comenzó a partir de los años veinte por conocer los sones originales de las diferentes regiones del país dio como resultado una intensa migración a la metrópoli de grupos de músicos procedentes de todos los estados de la república ... por aquel entonces se encontraban en la capital como músicos ambulantes: mariachis de Cocula, músicos y bailarines que ejecutaban sandungas; orquestas típicas con violín, arpa, salterio y bandoleón; trovadores de Tamaulipas y Veracruz con guitarras y violines; bandas jarocho de Veracruz tocando huapangos; cancioneros típicos de Oaxaca, orquestas de Guerrero tocando chilenas, gustos, sones y malagueñas en violines, vihuelas, guitarras y arpas; cantores de Michoacán y

¹⁷ "Diferentes teorías han pretendido aclarar la etimología de la palabra huapango; la primera de ellas, afirma que el término deriva de la raíz náhuatl '*cuauhpanco*' y designa el lugar en donde se coloca un tablado de madera para bailar. Otra teoría supone que la palabra se usó para designar el arte de los indígenas huastecos que habitaban junto a las márgenes del río Pango o Pánuco, en tanto que una última afirma que huapango es simplemente una transformación de la palabra fandango. En algunas regiones de la Huasteca, la palabra huapango se usa indistintamente para designar tanto el espectáculo y la fiesta general como los sones que se ejecutaban en ella" (Moreno Rivas 41).

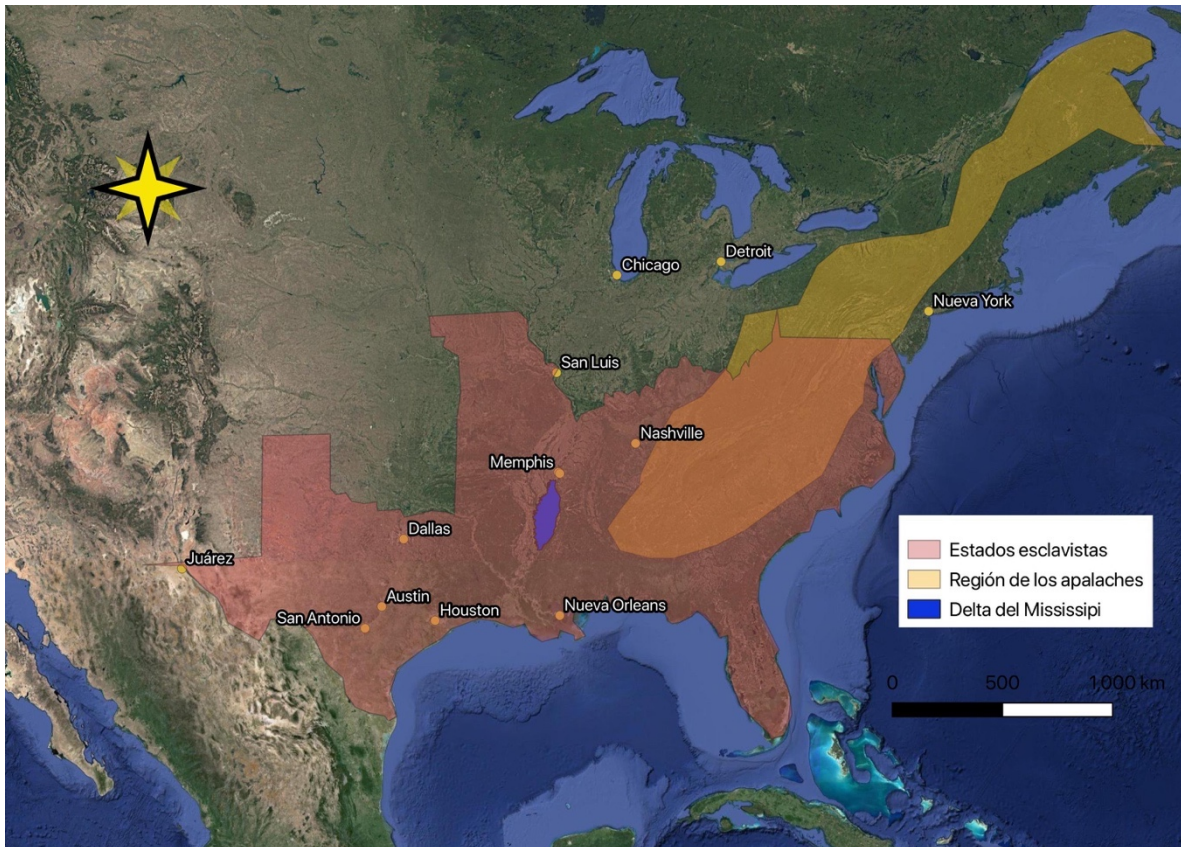
orquestas típicas de la región lacustre entonando sones, pircueas o canciones de carácter sentimental (45).

La convergencia de cantos, ritmos y sentires –que causó la conformación de la metrópoli moderna– formuló el estilo de la música regional mexicana, tan popularizada en la radio y en el cine de la época de oro. Otros géneros populares cobraron fuerza, como la trova yucateca, el tango, el bolero y el *fox-trot*. Yucatán, al igual que Veracruz, fue un puerto importante para la entrada de la cultura caribeña al país; su cercanía con Cuba explica la proliferación de diversos ritmos de origen cubano y la gran influencia de la isla en la propuesta musical mexicana. La tradición del bolero y la canción romántica en México encontró en el talento antillano su modelo y maestría; fue también de este modo que se popularizó el mambo en el continente.

Aunque la influencia de la música ranchera es imprescindible en la conformación de la tradición musical mexicana, este ritmo tiene una raíz distinta a los huapangos del este: aquellos *sones* que se distinguen por venir de una región históricamente esclavista. Las rancheras, por su parte, surgen del lado oeste del país: principalmente en Jalisco, Michoacán, Aguascalientes y Guanajuato, y su origen se asocia a la cultura criolla. El grupo autóctono más distintivo es el mariachi, el cual tomó gran popularidad en el centro del país tras su llegada a la capital a finales de los años veinte; pero su aparición data de mediados del s. XIX, durante la intervención francesa. La música norteña, por otro lado, tiene su propio origen asociado a los conflictos de las dinámicas fronterizas, ligadas históricamente a la migración y a la esclavitud; lo cual mencionaré posteriormente.

Norteamérica

Además de la región esclavista, llamada ‘la Confederación’ en los años de Guerra Civil, podemos identificar la región de los montes Apalaches como un territorio distintivo dentro de la unión americana. Los Apalaches es una región montañosa del Este de EEUU; se caracteriza por su migración histórica y por albergar grandes sectores populares en su territorio, dicho de otro modo, una gran mayoría de sus habitantes ha vivido históricamente en condiciones de extrema pobreza.



Mapa 5. Regiones esclavistas y los Apalaches.

Esto tiene una relación directa con la historia esclavista de las zonas sureñas, tal y como lo expone el mapa anterior. También influye el arribo de migrantes europeos tras las guerras mundiales; esta región fue habitada por inmigrantes de Irlanda, Escocia, Polonia y demás países del viejo continente, que trajeron consigo los ritmos propios de sus tierras. Dicha población blanca se vio relegada de las demás colonias inglesas de las costas, debido a que se establecieron en lo más profundo del bosque estadounidense, en lugares de difícil acceso que propiciaba su aislamiento y, en consecuencia, desarrollaron sus propias tradiciones y una idiosincrasia particular.

Esa mentalidad fue asociada a un *status* económico bajo, a un origen étnico específico y a una escala de valores reflejo de un contexto hostil de vida. A los ojos de la burguesía norteamericana, este sector representaba un claroscuro incómodo de la ideología progresista que regía el país; por lo tanto, la población citadina creó un estereotipo respecto a la gente de las montañas y construyó alrededor de él siniestros discursos políticos, sátiras, parodias, mofas y adjetivos peyorativos que manifiestan otro tipo de discriminación, pero ya no racial,

sino de clase; a ellos también suele llamárseles ‘cracker’,¹⁸ ‘rednecks’¹⁹ o simplemente ‘basura blanca’²⁰ y se les describe como sucios, holgazanes e ignorantes, adjudicando estos adjetivos a su histórica pobreza.

No todos los blancos eran poderosos terratenientes, algunos también eran explotados; pero la dinámica amo-esclavo del sistema colonialista operaba bajo un maniqueísmo racial que favorecía a la tez clara, promoviendo prácticas opresivas en contra de los demás. Lo que une a estos estados va más allá de elementos socio-económicos, sino que tiene más que ver con las raíces culturales y el profundo mestizaje producto de los grandes flujos migratorios; la simbiosis descrita se hace patente en la música popular y, es la esencia de esa gran mezcla cultural que representa el *rock&roll*.

Góspel

Los Apalaches también son famosos por su música folclórica, tan diversa como los orígenes étnicos que la sustentan; ligada siempre a los mitos y leyendas que retratan el misterio de la vida en las montañas, conjuntó una gran variedad de ritmos, tanto europeos como africanos y nativo americanos, pues allí confluían muchas voces; pero, aún en su variedad, se creaba una tradición musical característica de la zona. Destaca por el uso del violín, la mandolina, la armónica, la guitarra, el dulcémele y el banjo; este último importado por los esclavos africanos desde Senegal, en su versión primitiva: el *halam*, un instrumento de cuatro o cinco cuerdas, con mango y caja de madera, recubierta de piel vacuna.

Sin embargo, a pesar de haber importado sus instrumentos, los esclavos negros eran despojados de ellos en la mayoría de los casos, por lo que tenían que cantar *a capella* durante las largas jornadas de trabajo en las plantaciones de algodón. Fue así que inventaron

¹⁸ Es un término despreciativo utilizado para referirse a los blancos pobres de las zonas rurales del sur de Estados Unidos; se remonta a las épocas de esclavitud cuando utilizaban látigos para maltratar a los esclavos, *cracker* se traduciría como ‘azotador’, ese capataz al mando de los campos (una especie de cacique). También se refiere al simple campesino que azotaba el látigo contra sus animales de trabajo para arar al tierra.

¹⁹ Se les llamaba ‘cuellos rojos’ a los obreros blancos que trabajaban de sol a sol en las zonas rurales, ya fuera en el campo o en la minería, por lo que se estereotipó el enrojecimiento de la nuca como un factor de pobreza; sobretodo adjudicado a los sureños conservadores. Tal es así que dicho uso carga con una connotación ofensiva e ideológica en la actualidad.

²⁰ ‘*white trash*’ es un término denigrante evocado hacia la gente blanca de los estratos sociales más bajos; su connotación es despreciativa pues se refiere a alguien de baja cultura y que ha descendido en la escala social. Acusa un estilo de vida que considera vergonzoso, vulgar y repulsivo: la del pobre; es un calificativo por demás aporofóbico.

complejos acompañamientos a pura voz, que resultaban grandiosos al ser interpretados en colectivo; esta se volvió una característica fundamental para identificar el canto afroamericano de la región.

En dichas condiciones se producía el *gospel*, un canto de naturaleza religiosa que sucedía en el marco de la conversión cristiana de los esclavos negros y la adaptación de dichos valores a la cultura y cosmovisión africana; ocurrió un sincretismo entre el ritmo cadencioso del África y los ritos de la fe evangélica. Por ser un canto dedicado a la ‘alabanza’, no fue censurado ni perseguido por el poder; de hecho, el *gospel* fue adoptado por la iglesia blanca y se convirtió en un estilo meramente eclesiástico y particular del protestantismo dentro y fuera de Norteamérica.

Durante la década de 1950, en Estados Unidos se renovó el interés por el *gospel*, sobretudo por el estallido del movimiento por los derechos civiles, ya que el género se volvió un emblema de la comunidad afroamericana, cuyos dirigentes eran pastores protestantes y militaban con los valores cristianos; dos intérpretes excepcionales de aquel momento fueron Mahalia Jackson y Sister Rosetta Tharpe.²¹ De esta tendencia surge el *soul*, un estilo perteneciente a la tradición de los espirituales que se consolidó con el *gospel* y surge, de hecho, de la fusión entre las canciones espirituales y el *blues*, para alcanzar su apogeo en 1968; en esta rama destacaron Aretha Franklin, Otis Redding, Ike and Tina Turner, Percy Sledge, Carla Thomas, Gladys Knight and The Pips, Wilson Pickett, entre muchos otros.

Sin embargo, no dejó de existir una división tajante entre la iglesia blanca y la negra, marcando una separación entre ellas y también entre los tipos de *gospel* cantados por cada quien. Desde los albores del s. XX, el sistema había creado una división entre música ‘blanca’ (aquella permitida, que iba acorde a la moral y los valores sociales; considerada así por el simple hecho de ser interpretada por gente de tez clara) y música ‘negra’ (esa considerada perversa, vulgar e inadecuada que, aunque gustaba mucho, era prohibida por ser una propuesta afrodescendiente).

La ‘música negra’ era, naturalmente, marginada por su origen; censurada y poco difundida entre la población general, se constreñía a círculos reducidos de los barrios bajos donde habitaban los obreros y tenía lugar en la clandestinidad; con base en este marco

²¹ Fue una religiosa evangélica (1915-1973) que destacó por incursionar en el dominio de la guitarra eléctrica en los años 50; el sonido de sus cantos espirituales se asemejó al más vanguardista *R&B* y su propuesta transgresora la colocó como una de las grandes pioneras del *rock&roll*.

ideológico se creó la categoría de ‘música racial’, bajo la cual se etiquetó a toda la propuesta sonora realizada por músicos afroamericanos.

Blues

Ese fue el caso del *blues*, una expresión que surgió desde la vida rural del sur esclavista estadounidense y fue muy popular por su esencia rítmica africana y su voz de gran impacto emocional, “la forma de doce compases deriva de las canciones de trabajo generadas en las plantaciones del siglo XIX y su desarrollo es producto de las grandes oleadas migratorias” (Torres 232) a raíz de las cuales se formaron los primeros *ghettos*. Su cuna fue el Delta del Mississippi (o profundo sur)²² y floreció especialmente en las poblaciones del estado del cual toma su nombre.

Se distingue de los cantos espirituales porque, más bien, habla de cosas mundanas: de dolores terrenales, desamor, desdichas y melancolía. La voz tiene una naturaleza más lírica que narrativa, es decir, no se dedica a contar una historia sino a expresar el mencionado sentir; tal cual su nombre lo indica: ‘*blues*’ es el vocablo anglosajón utilizado para describir un estado persistente de tristeza. Esta atmósfera se recrea a través de técnicas expresivas: *slide*, *vibrato* y *bend* en la guitarra y el *cross harp* en la armónica; también recurre a un patrón de llamada y respuesta, tanto en los acordes como en la voz.

En los años veinte, el laudero Leo Fender inventó la guitarra eléctrica, debido a la necesidad de los jazzistas de hacer notar el sonido del instrumento en las grandes orquestas; para los cincuenta, Fender ya había diseñado tres de las guitarras eléctricas más populares: la *Stratocaster*, la *Telecaster* y el bajo de precisión, revolucionando así la música para siempre. La guitarra eléctrica influyó mucho en el desarrollo del *blues*, que es la plataforma base para el surgimiento del *jazz* y del *rock & roll*.

Los blueseros más famosos y de mayor influencia en el surgimiento del *rock & roll* fueron sin duda Muddy Waters, Willie Dixon, John Lee Hooker, Howlin’ Wolf, Little Walter, Jimmy Reed y Elmore James (en Chicago), T. Bone Walker (en Texas) y B.B. King (en

²² La Región del Delta abarca la zona noreste del estado de Mississippi: desde el poblado de Vicksburg hasta llegar a Memphis (Tennessee), a lo largo de la frontera con Arkansas. No confundir con la desembocadura del río Mississippi al Golfo de México, en Luisiana.

Tennessee). También habría que mencionar a otras leyendas del género como Robert Johnson, Charley Patton, Lightnin' Hopkins y Big Bill Broonzy.

La voz femenina en el *blues* marcó un precedente para la gestación de los demás géneros por ser una voz profunda, rasposa, fuerte y con un balance perfecto entre altos y bajos, para nada estereotípica de una vocalista mujer; pero justo eso caracterizó la estética roquera posterior. Sin duda habría que mencionar a Big Mama Thornton, una bluesera de Alabama y representante del *Texas Blues*, quien habría sido famosa en los cincuenta por “*Hound Dog*” –cuyo éxito persistió por décadas debido al *cover* de Elvis Presley– y “*Ball & Chain*” –otra canción que se inmortalizaría en 1967 por la interpretación que Janis Joplin hizo de ella.

Aunque Janis es considerada una leyenda del *rock* –debido a su prematura muerte a los veintisiete años y por la época de su actividad artística–, ella se veía a sí misma como una cantante de *blues* y los demás podemos reconocerla así, pues su estilo responde realmente a la tradición negra del *blues* sureño;²³ “la música que hizo...ni remotamente manifestó una militancia sicodélica, sino puro y genial *blues*, *R&B*, *soul* y *rock*...Janis pudo expresarse a sí misma a través de un *rock* negrísimo y personal” (Agustín 50). La transición del *blues* al *rock* es un recorrido que va a lo largo de la propia historia de la ‘música negra’:

El *blues* echó raíces en el delta del Mississippi; luego se extendió a Chicago donde se volvió más sofisticado y cosmopolita, y en Nueva Orleans se mezcló con el *jazz* y el *boogie*. Por su parte, el *country* y el *bluegrass* son estilos que se desarrollaron en Nashville y también en Texas con otras variantes; y en Memphis floreció el *rhythm & blues* (Rubli 48).

La expansión de la ‘música negra’ a lo largo del territorio de EEUU nos va marcando la ruta de gestación del *rock*, como resultado de la mezcla cultural de las migraciones y el florecimiento de sus sonidos. Si plasmamos los datos sobre el territorio, podemos trazar en el mapa las transformaciones musicales que tuvo el *Delta blues* al migrar a otras latitudes; tal es el caso del *Chicago Blues*, este estilo más ciudadano del género, que tuvo su auge en el

²³ Además de su forma de cantar, su estilo bluesista se hace evidente en sus propias composiciones, tal es el caso de “*Mercedes Benz*” canción interpretada *a capella*, como dicta la tradición negra. En ella se encarna, al igual que en Elvis, el grandioso fenómeno del mestizaje cultural; ese ‘criollismo’ distintivo del *rock*.

norte al encontrar mayor libertad creativa en un territorio menos recalcitrante respecto al tema racial.



Mapa 6. La ruta del rock&roll.

A través del análisis de los Sistemas de Información Geográfica (SIG), podemos ver de igual manera, la transformación natural que tuvo la ‘música negra’ al manifestarse en sitios delimitados por contextos culturales específicos; tal es el caso de las variantes del *blues* en estados muy racistas como Texas, Tennessee y Luisiana. Lo mismo sucede en la zona fronteriza entre México y Estados Unidos, donde los flujos migratorios también han sido muy fuertes y han generado hibridaciones culturales específicas y de suma importancia para el *rock*.

Jazz

La industria americana se vio favorecida por la devastación europea de la Gran Guerra; la demanda de producción trajo consigo un periodo de prosperidad económica y cultural, el cual tuvo su auge durante la década de 1920. De acuerdo con García Saldaña, a lo largo de los felices y locos años veinte, las principales ciudades de EEUU y Europa vivían una dinámica

social de entretenimiento y diversión; no obstante, se vivía una burbuja de opulencia a costa del campo, lo que provocó un éxodo rural hacia las urbes.

Dicho periodo es reconocido por su vida nocturna y sus danzas, su vestimenta innovadora, por su proliferación literaria, y, en específico, por su música. El producto cultural más representativo de la época fue el *jazz*; se le llama así a un conjunto de estilos musicales que fusionan la música clásica con los ritmos africanos, al ser un derivado del *blues* sureño,²⁴ cuya cuna fue Chicago y Nueva Orleans. Proveniente de algún vocablo africano, ‘*jazz*’ se refiere a una sensación más suave, una clase de *blues* seductor, es así que algunos le atribuyen una connotación sexual al nombre (como en general sucede en la ‘música negra’); queda claro que la identidad formada alrededor del *jazz* es tan compleja y universal como sucede con el *rock*.

No podemos establecer una separación tajante entre el *jazz* y el *blues*, porque tiene un origen común; pero hay ciertas bifurcaciones y contrastes que los distinguen. Grandes intérpretes del *jazz*, lo fueron también del *blues* –y del *soul*, del *R&B* y del *boogie*–; esto nos quiere decir que forma parte de la cosmovisión de la ‘música negra’, pero no se limita a ella. Para los años veinte, el *jazz* había traspasado fronteras continentales; la migración esclavista del s. XIX fue un antecedente, sin embargo, los movimientos humanos provocados por las guerras europeas de principio de siglo fueron la clave para la distribución del género.

En la Europa de entreguerras, ávida de expresar los sentires, este tipo de música floreció de maravilla; exportada por los escritores y artistas norteamericanos, la influencia del *swing*²⁵ y las *big bands*²⁶ estadounidenses se impregnó en la bohemia francesa y el cabaret, convirtiendo a París en la meca mundial del *jazz*; que, además de una propuesta musical, se había convertido en un estilo de vida. Tal como lo menciona García Saldaña:

²⁴ De él retoma la base del *ragtime* y los conjuntos instrumentales, así como el recurso de improvisación.

²⁵ El *swing* es un ritmo distintivo del *jazz* y las grandes bandas, de ritmo acelerado y bailable. Aunque se le reconoce con mayor fuerza durante los cuarentas, este estilo orquestal se cimentó desde los felices veinte que, sin duda, contribuyó en gran medida a dicha felicidad.

²⁶ Las ‘grandes bandas’ fueron conjuntos instrumentales de viento (madera y metales, trompetas y saxofón), cuerda (guitarra, piano y contrabajo), percusión y voz; el número de integrantes era variado, desde tríos, cuartetos, quintetos hasta orquestas con más de treinta músicos. En México, las orquestas se desarrollaron en dos vertientes: “las orquestas de indudable influencia estadounidense, tanto en su selección instrumental como en su estilo de arreglos...(y) el estilo tropical, de inalterable arraigo popular” (Torres 170).

“los primeros onderos de la sociedad estadounidense aparecen desde la Primera Guerra Mundial, son quienes con su disposición dan nombre a una década: los roaring *twenties*. La onda principal de entonces se da entre los aristócratas y los advenedizos –políticos y comerciantes audaces– con *jazz*, *gin’n whisky*, *divi-divis flappers* y *freudphilosophers* de *smoking* y corbata de moño que se divierten, en exceso, en el Ritz –en el bar, en el salón de baile donde año con año se presentan en la alta sociedad las debutantes de la aristocracia... lánguidas y esqueléticas damas, porque así era la moda o la onda, apenas se sostienen en los brazos que las llevan bailando suavemente entre las luces de enormes candiles, olores a champaña-gin-whisky y humo de tabaco (28-29).

Las ‘*flappers*’ eran las mujeres jóvenes de la década, quienes escandalizaban a la sociedad por su vestimenta corta y holgada, su estilo de vida abierto y su sexualidad libre y diversa; chicas que gustaban de llevar el cabello muy corto – las llamaban ‘pelonas’–, frecuentar la bohemia, bailar sin medida, conducir automóviles y consumir alcohol. Ellas hacían cosas ordinarias, pero que socialmente sólo eran permitidas a los hombres, por lo que su imagen marcó un precedente en el desafío por la liberación femenina.

Auténticas *flappers* también fueron las bluseras estadounidenses Ma Rainey y Bessie Smith, quienes se formaron en los teatros de carpa y el vodevil; su vida itinerante las convirtió en artistas muy experimentadas en el espectáculo, cuya forma particular de interpretar la música popular les hizo propio el título de madre y emperatriz del *blues*, pues encarnaban el espíritu del folclor sureño. De igual modo, su éxito en escena las llevó a destacar en la vida pública, sobretodo a Bessie, quien se convirtió en una celebridad y en la artista negra mejor pagada de su época; reconocida, entre otros trabajos, por su colaboración con Louis Armstrong en “*St Louis Blues*” de 1929.

Josephine Baker fue otra gran estrella de los años veinte; aunque afroamericana de nacimiento, fue ícono del cabaret parisino. Gracias a su exótica belleza y gran talento logró un éxito sin precedentes que sólo podía haberle dado el público de Francia; además de artista escénica (cantante, bailarina y actriz), Baker fue modelo de pintores como Matisse, Picasso y Dalí e incursionó en el desnudo fotográfico –también lo hiciera, en aquellos años, la artista mexicana Nahui Ollin–,²⁷ lo que popularizó su imagen *topless* entre plumas y lentejuelas.

²⁷ Carmen Mondragón (1893-1978) fue una modelo, pintora y poeta nacida en la Ciudad de México, en el seno de una familia militar acomodada. Criada bajo los preceptos de la sociedad porfirista, se formó en los mejores

Provocativa, sin duda, fue considerada la primera *vedette* y al mismo tiempo sirvió a los Aliados como espía infiltrada entre los nazis durante la Segunda Guerra Mundial (2GM); haciéndose manifiesto en su figura el profundo vínculo entre la vida nocturna y los intereses políticos de la polarización del mundo, evidente un par de décadas más tarde.

Rockabilly

El legado musical de la ‘música negra’ fue tan profundo que, eventualmente, trascendió la barrera racial y alcanzó gran prestigio entre la población blanca, la cual conjuntó ambas tradiciones en sus propias propuestas:

“Este salto cualitativo igualmente se dio, *of all places*, en el campo sureño, entre algunos jóvenes blancos que asimilaron el *blues* y lo fundieron con la tradición ranchera del *country & western*: así crearon el *rockabilly* o *hillbilly rock*, que para fines prácticos también ya era rocanrol. Carl Perkins, Bill Haley, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley y los Everly Brothers fueron los grandes motores del *rock* montuno” (59).

Se denominó *hillbilly* a la cultura blanca de la codillera de los Apalaches, utilizado de forma despectiva (desde la cultura dominante) para referirse tanto al estilo de vida de sus habitantes como a la música folclórica de la zona. La tradición musical más icónica es el *country*, un género que “designa al conjunto de tonadas montañosas, canciones de *cowboys*, músicas orquestales influidas por el *jazz* y el folclor negro (*western swing*, *bluegrass*)” (Torres 234); y el cual fue promovido a mediados de los años veinte por la emisora radiofónica *Grand Ole Opry*, popular aún hoy en día. El despliegue de instrumentos reúne violines, mandolina, dobro, armónica, contrabajo, guitarra, batería y banjo.

Mencionar el caso del banjo resulta pertinente ya que su origen remonta a la migración africana, fue un instrumento importado por los esclavos y se popularizó en los bajos estratos sociales; en un primer momento, el negro no podía usar su propio instrumento,

colegios de Europa, en especial de París; donde conoció el mundo del arte y se influenció fuertemente de las vanguardias de la época. Regresó a México durante los años de la Revolución y desempeñó un papel activo en la producción artística del país, asumiendo una postura rebelde, feminista y de vanguardia; estrechó vínculos con importantes intelectuales de la época y se involucró en la corriente pictórica nacionalista. Por ello, una de sus parejas, el pintor Dr. Atl le acuñó el apodo de ‘Nahui Ollin’, un vocablo náhuatl que refiere a los cuatro movimientos del universo y dejaba ver la integridad y magnitud de su propuesta artística.

por lo que este fue apropiado por la comunidad blanca, que lo relacionó con la tradición irlandesa. El banjo se popularizó a través de los *minstrel shows*, un tipo de teatro musical ambulante muy exitoso a mediados del s. XIX. Era un espectáculo producido por blancos donde presentaban una versión paródica de la ‘música negra’ con una connotación racista explícita: los intérpretes blancos se caracterizaban de ‘negros’ pintándose la cara y ejecutaban canciones y danzas imitando su comportamiento.

Años más tarde, cuando se les permitió a los negros presentarse en dichos escenarios, eran obligados a mantener el mismo tono satírico hacia su propia comunidad. Estos shows eran habituales y mucho de su repertorio perduró en la música popular; sin embargo, la equívoca representación de la ‘música negra’ provocó que, con el paso del tiempo, los músicos afroamericanos abandonaran el uso del banjo, pues su imagen estaba asociada a la visión racista de los blancos sureños y sus *minstrel shows*.

Kentucky tiene una historia en especial marcada por los contrastes de la segregación, fue el centro de la Guerra Civil como fue, también, la tierra que vio nacer a Abraham Lincoln; una gran mayoría de la población –casi todos obreros de clase muy baja– se unieron a las filas del frente abolicionista. La explotación minera o agrícola atravesaba a negros y blancos por igual, por lo que el conflicto era más acentuado entre los sectores de raza blanca; no resulta sorprendente constatar lo mucho que penetró en este estado el marxismo, lo que hizo que allí florecieran importantes movimientos sindicalistas.

Del mismo modo floreció la producción musical pues, debido a las difíciles condiciones de vida, la música y los bailes eran un recurso fundamental de divertimento y desahogo en las comunidades. De dicha necesidad surgió el *high lonesome*, un estilo de cantar distintivo de Kentucky, este canto ‘agudo y solitario’ encontró sus mayores exponentes en Roscoe Holcomb y Sara Ogan Gunning; ambos dedicados de la minería, fueron reconocidos musicalmente ya en su adultez y décadas más tarde se convirtieron en antecedentes de peso en la música *folk*.

En Kentucky también surgirían las *string bands* que, como su nombre lo indica, eran agrupaciones de puros instrumentos de cuerda: guitarra, mandolina, contrabajo, banjo y violín, en algunos otros casos se incorporaba también piano, vientos y acordeón; este formato instrumental sería replicado después en las bandas de *rock*. Interpretaban repertorio muy tradicional de la campiña europea, era llamada *old time music* (por referir a ritmos de sus

antepasados) y se utilizaba como acompañamiento para bailes folclóricos de zapateado irlandés (*clog dancing*); por lo que se ejecutaba con fines festivos.

Naturalmente, las *string bands* de Kentucky comenzaron a adoptar sonidos de otros estados de la región, como el *ragtime*, un estilo considerado muy moderno por su melodía sincopada y su uso muy marcado del bajo; el ‘tiempo rasgado’ es una forma musical que retoma estructuras de la marcha y la música clásica europea con una esencia auténticamente africana, más adelante se convertiría en la base del estilo jazzístico.

En 1939 apareció un músico de *country* que supo conjuntar la esencia musical de Kentucky: el canto adolorido del *high lonesome* y la base rítmica de las *string bands*, pero con el tiempo más acelerado del *ragtime* y con arreglos instrumentales sin precedentes en el género montañés. Ese fue Bill Monroe con los *Blue Grass Boys* quienes, entre 1945 y 1948, alcanzaron su mayor éxito al popularizarse la especial forma en que uno de sus integrantes, Earl Scruggs, tocaba el banjo: una técnica a tres dedos con la cual lograba sorprendentes y rápidos arpeggios que denotaban su maestría en el instrumento.

Con “*Blue Moon of Kentucky*”, la canción más memorable de Monroe, se inauguró el nuevo sonido del *bluegrass*.²⁸ Su cadencia base se asemeja al vals vienés de tres tiempos, pero se acompaña de notas muy rápidas en la mandolina –lo que recuerda a las *string bands*– y en la voz utiliza el sonido melancólico y desgarrado del *high lonesome*, siempre con un timbre muy alto y armonizado en tríos o dúos. Estos recursos fueron adoptados por el *country* convencional conforme se desarrollaron dentro del género.

Algo distintivo de la música folclórica de los Apalaches es el fondo de sus canciones, las cuales cuentan historias mundanas sobre sucesos dramáticos y amorosos, o narran la vida de algún personaje o hecho histórico, desde el marco de la vida montañesa. Dichos temas serían apprehendidos por el *folk* años más tarde. Hacia los años cincuenta, la música rural se ve influenciada por el *R&B* y los estilos derivados de él; en Nashville nace, entonces, un nuevo sonido importantísimo para la presente historia del *rock*: el *rockabilly*, una forma más ‘ruda’ del folclor *hillbilly*, pues se iniciaba con la era eléctrica de la música popular. Grandes precursores del *rockabilly* fueron Johnny Cash, Marty Robins, Hank Williams y Roy

²⁸ El estilo es bautizado así, por supuesto, en honor a la agrupación de Monroe que, a su vez, evoca esa ‘hierba azul’ que crece de forma salvaje en los montes de Kentucky y se vuelve un elemento característico del paisaje.

Orbinson, entre otros. Para este punto, estamos a un paso ya del *rock&roll*, ese sonido que catapultó Elvis Presley a mediados de los cincuenta.

Rhythm & Blues

El *rock&roll* surge del *Rhythm&Blues (R&B)*, ese estilo musical que engloba en sí mismo toda la cosmovisión de la comunidad negra, residente de los *ghettos* en las grandes ciudades industriales de Norteamérica; se distinguió del *blues* por su ánimo alegre y su toque citadino, que se alejaba ya de la ruralidad del profundo sur. En palabras de Federico Rubli, es “la combinación del ritmo con el lamento” (43); el ‘blues con ritmo’, es un producto de la juventud negra citadina, en ese sentido se distingue del *blues* rural por su ritmo más acelerado, “manifiesta la cara festiva del *blues*, pues está lleno de vitalidad, humor y sensualidad” (Agustín 24).

El mayor exponente fue Louis Jordan, quien ha sido catalogado como padre del *R&B*, pues aseguraba que su música hacía saltar al *blues*; la música de Jordan establece una relación directa entre el *R&B* y el *rock&roll*. La música de Roy Rowen es también muestra de dicho periodo de transición estilística entre géneros, durante los años de 1947 a 1951. Sin embargo, mencionar a los grandes genios del *R&B* es enlistar nombres como el de Ray Charles, Fats Domino, Big Joe Turner, Etta James, Bo Diddley, Lloyd Price, Little Richard y Chuck Berry; por mencionar algunos. En palabras de José Agustín: “estos músicos ofrecían un auténtico agasajo musical que inyectaba el alma de buena onda y gusto por la vida ... es una música capaz de borrarle la depresión a los más azotados del mundo” (28) por lo que el más puro espíritu de la ‘música negra’ responde a este legítimo fin.

Su innegable carisma hizo que el *R&B* fuera muy popular durante los años cuarenta y cincuenta, siendo en esta última década cuando tuvo su auge comercial; sobretodo al surgir una nueva corriente que, de acuerdo con Federico Rubli, fue esencial para el nacimiento del rock: “Siguiendo con el recuento de las corrientes que influyeron en la conformación del *rock&roll*, se encuentra una que consistió en melódicas estructuras vocales que dieron origen a un estilo armónico coral bautizado como *doo wop*” (46). El *doo wop* le aportó al *rock&roll* el valioso elemento de las vocalizaciones corales y, con frecuencia, la armonía de las voces sustituía al sonido de los instrumentos, un recurso tradicional de la música negra; integró

también el *falseto*: una técnica de canto que produce un rango tonal más alto que el común en un cantante.

Los grupos de *doo wop* se consolidaron en la era del *rock&roll*, por lo que son considerados como parte de tal. Desde 1946 hasta 1954, la oferta de grupos de *R&B* con arreglos de *doo wop* fue muy basta; la mayoría eran bandas de cinco o seis integrantes de ascendencia afroamericana, que recurrían exclusivamente a sus voces para crear una armonía y un arreglo musical completo, a veces eran acompañados por un piano o una guitarra. Pero el *doo wop* original se cantaba *a capella*, en las calles de los barrios bajos de ciudades como Los Ángeles, Nueva York o Chicago; estos jóvenes negros, debido a su pobreza, no contaban con dinero para comprar instrumentos, por lo que, recurriendo a la técnica vocal del *gospel*, crearon el *doo wop*.

El cual, posteriormente, sería incorporado al *rock&roll* como una forma más de cantar el *R&B*; estos grupos encontraron relativa difusión en estaciones de radio locales, pero las limitantes del racismo los rezagaba a espacios exclusivos para afroamericanos. No fue sino hasta 1951, cuando Leo Mitz –un vendedor de discos de *R&B*– le propuso a Alan Freed –un productor de la estación WJW en Cleveland, Ohio– que hicieran un programa de radio de tres horas, el cual empezara a media noche y en donde pasaran los éxitos de *R&B* negro que estaban triunfando en las tiendas. Freed aceptó y lo llamó *The Moondog Rock and Roll House Party*, fue así que se convirtió en un pionero de la promoción de la música racial en espacios exclusivos para blancos; destacó por su selección musical y su forma de comentar las canciones, incorporando el *slang* que se hablaba en los barrios, así ganándose la admiración de la juventud blanca estadounidense.

En ese programa se popularizaron éxitos como “*Sincerely*” de *The Moonglows*, “*Sh Boom*” de *The Chords*, “*Love potion #9*” de *The Clovers*, “*I only have eyes for you*” de *The Flamingos*, “*Money Honey*” de Clyde McPhatter & the Drifters, “*Poison Ivy*” de *The Coasters*, “*Sixty Minute Man*” de Billy Ward & his Dominoes, “*Book of love*” de *The Monotones*, “*Stand by me*” de Ben E. King & The Drifters, “*Sixteen tons*” de *The Platters* y muchas otras canciones más que se volvieron clásicos. Además, se popularizaron otras bandas destacadas del *Doo Wop* como Joe Liggins & his Honeydrippers, *The Midnighters*, *The Five Keys*, *The Orioles*, *The Penguins*, *The Diamonds*, *The Nutmegs*, *The Cardinals*, *The Five Satins*, *The Elegants*, *The Marcells*, *The Regents*, *The Clefones*, *The Heartbeats* y

Frankie Lymon & the Teenagers; durante esa época hubo una extensa proliferación de conjuntos musicales que tuvieron éxito bajo este formato.

En realidad, la contribución del *Doo Wop* al *rock&roll* es rica e incalculable; aunque algunos suponen que el término ‘*rock&roll*’ –utilizado para nombrar a ese nuevo ritmo que surgía de la fusión entre distintos tipos de música: como el *blues*, *R&B*, *jazz*, *ragtime*, *country* y canciones folclóricas de vaqueros– fue inventado por Freed en su programa, para referirse al movimiento giratorio que hace un acetato al reproducirse; “para fines prácticos esta música ya era rocanrol, pues el *disc jockey* Alan Freed así llamaba a los discos de *R&B* (que nadie más que él se atrevía a programar) para camuflar esa cosa de negros que los blancos consideraban indecente y que llamaban ‘música racial’” (Agustín 24), además el *twist*, el *bongo*, el *swim*, el *skate*, el *jerk* y demás ritmos bailables, en realidad eran *R&B* que se bailaban con distintos pasos.

Lo cierto es que, desde los años veinte, en los suburbios donde se congregaba la comunidad blusera y jazzística, se hablaba ya de *rock and roll*. De hecho, historiadores han rastreado el origen del término y encontraron una grabación de 1904 llamada “*The Camp Meeting Jubilee*”, una canción *gospel* interpretada por Haydn Quartet, cuya letra dice lo siguiente:

We've been rockin' an' rolling in your arms

Rockin' and rolling in your arms

In the arms of Moses

(Hemos estado meciendo y rodando en tus brazos/ Meciendo y rodando en tus brazos/ En los brazos de Moisés [Traducción propia])

Lo que da pie para confirmar el uso del término desde mucho tiempo atrás y en el contexto de los cantos espirituales y alabanza; bajo esa acepción se entendía el ‘*rock and roll*’ como la experiencia religiosa, sentirse cobijado (o incluso poseído) por Dios. Bajo ese concepto lo experimentó Sister Rosetta Tharpe y otros músicos en los cantos espirituales.

También se dice que en la literatura colonial inglesa el término ‘*rock and roll*’ está presente en las bitácoras navales, haciendo alusión a los movimientos que el mar produce en los barcos (‘*rock*’ hacia delante y detrás, y ‘*roll*’ hacia los lados); esto explica cómo llegó el término a la población negra, la cual tuvo un contacto directo con la marinería y la

religiosidad. De ahí también que con el tiempo se refirió al '*rock and roll*' como una 'ola' u 'onda'; lo que se rescataría en los años sesenta.

Rock&roll

'*Rock*' es un vocablo anglosajón proveniente del verbo '*to rock*' o '*rocking*', que significa 'mecer'; sin duda, en el contexto musical se asocia al movimiento rítmico, que bien puede aplicarse al cuerpo en la pista del baile. Tal como lo menciona Parménides García Saldaña, tanto el *jazz* como el *rock* provenían en un 90% de la vida afroamericana y dentro de los *ghettos* era llamado *R&B* (34); esta construía el ambiente de la negritud, acompañando los ritmos con danzas que compartían el mismo origen. Es así que surgen diversas maneras de bailar esta música, siendo el *swing* el más extendido de ellos, cuyo vocablo también refiere al 'balanceo'; es el mismo *swing* que después se convertirá en el baile '*rock and roll*'.

Como es sabido, el *swing* surgió al calor del *jazz*; y era esta música el centro de congregación para las noches de bohemia, donde era posible liberar el cuerpo y el espíritu. No resulta extraño pues, que el término '*rock and roll*' también fuera aplicado a los momentos de relajo, donde los obreros y las jóvenes podían bailar, beber y pasarla bien, tanto en la esfera pública como en la privada; de este modo, entre la jerga del ambiente, se comenzó a entender que el '*rock and roll*' era también un asunto sexual. Así lo confiesa José Agustín, quien dice que:

La verdad es que *rock and roll* ('mecerse y rodar') era un eufemismo que los negros utilizaban para referirse a esa vieja y noble actividad humana que es hacer el amor (también conocida como coger, joder, chingar, tirar, follar, atornillar, picar, bombear, echar, ponchar, raspar, fajar, cabalgar, montar, pisar, machucar, enchufar, clavar, taladrar y 'movimiento austriaco'). No extraña, por tanto, que la sensualidad (y el cuerpo en general) esté muy ligada al *rock*. Como se sabe, *rock* y sexo son cosas que van bien juntas. En los antediluvianos años cincuenta y sesenta, a pesar de la persinadez de la época, el buen rocanrol tomó al sexo por asalto (24).

De este modo es entendible que Alan Freed, al utilizar la jerga de los negros, también dotó de dobles sentidos las palabras y entró en 'la onda' de la música, dándole ese picor sexual al

‘*rock and roll*’ que se le daba en la bohemia de los *ghettos*. No obstante, algo que se le reconoce a Freed es haberle dado un reconocimiento a la escena musical ‘de color’ dentro de medios oficiales para audiencias blancas; sin duda, esto fue muy controversial para la industria, por lo que comenzaron a suscitarse reacciones sociales al respecto.

Era innegable que, a pesar de la segregación racial, las diversas culturas que integraban los EEUU tenían más convergencias de lo que el oficialismo admitía: sería absurdo asegurar que existía una barrera infranqueable entre blancos y negros porque, a pesar del racismo, la sensibilidad humana era suficiente para reconocerse en el otro, dentro de condiciones de vida similares. Por eso el *blues* y el *country* nunca dejaron de corresponderse y complementarse, a pesar de todo.

Es así que el *doo wop* también penetró en el universo blanco e incorporó elementos de su música folclórica y de la cultura *hillbilly*; el resultado: una propuesta inmensa. En los grupos femeninos se desarrolló bastante, tanto en propuestas de grupos de muchachas negras –como *The Chantels*, *The Shirelles*, *The Bobettes*, *The Teen Queens*, *The Deltairs*, *the Klikettes*– como de muchachas blancas que explotaban en gran medida estos recursos musicales y los reproducían de manera comercial (lo que vagamente llamarían ‘*pop*’); tal como *The Chordettes*, *The Ponitails*, *The Hearts*, entre otras. Rubli considera que:

una canción que constituye uno de los mejores ejemplos de amalgamamiento entre el *doo wop* y el *rock&roll* es sin duda la exitosa canción ‘*At the hop*’ (1958), éxito de Danny & the juniors que muestra una mezcla interesante de típico ritmo de *rock&roll* y las armonías corales del *doo wop*. Este grupo no estaba integrado por negros, demostrando así que los blancos habían asimilado con maestría las vocalizaciones del *doo wop*. Esta rola se convirtió en uno de los rocanroles más clásicos (47).

De este modo, la comunidad blanca comenzó a llamar ‘*rock and roll*’ a ese nuevo ritmo de música que alcanzó gran popularidad entre los jóvenes. Fue así que la industria lo explotó de manera comercial y, al responder a la necesidad política de ser ‘correcto’, comenzó a producir e impulsar grupos de instrumentistas blancos que grababan canciones compuestas por los músicos negros del *R&B* y bajo el mismo formato, pero con un tono mucho más fabricado (o, como le dicen los bluesistas, más ‘blanqueado’).

Para ello recurrían al ‘cover’, es decir, el hacer una nueva versión de algún éxito de la música popular; algo que en la música folclórica se practicaba de forma común y natural, y respondía al interés de conservar la memoria de los pueblos. No obstante, esos *covers* de *rock and roll* hechos por blancos, en muchos casos, usaban la misma base melódica, pero sustituían la letra original –que expresaba la sensibilidad negra– por una más superficial y acorde a la forma de pensar de la comunidad blanca; esto, por supuesto, era perceptible por el público, quien seguía demandando esa ‘música de negros’.

Aunque en menor escala y con menos recursos, los sellos discográficos de música negra habían estado activos desde 1920; pero no fue sino hasta los años cincuenta cuando las disqueras blancas comenzaron a mostrar mucho interés en grabar ese tipo de música y conseguir ese éxito en la audiencia. Tal fue el caso de *Sun Records*, un reconocido estudio en Memphis, Tennessee –sitio clave para el *rock&roll*– donde, con Sam Phillips a la cabeza, se grabaron los primeros rocanroles de la historia.

Algunos estudiosos sitúan el nacimiento del *rock&roll* allí, en Memphis, cuando Phillips descubre a Elvis Presley y en 1954 inicia su carrera musical; lo cierto es que se registran, al menos, veinticuatro grabaciones entre 1949 y 1953, que anteceden a Elvis y que pueden considerarse como precursoras del género. Por ejemplo, la canción “*Rocket 88*” de Jackie Brenston & *His Delta Cats*, producida por el mismo Phillips en 1951.

Destacan también, de 1947 “*Good rocking tonight*” de Roy Brown (*De Luxe Records*); de 1949, “*All She Wants To Do Is Rock*” de Wynonie Harris (*King Records*), “*Rock Awhile*” de Goree Carter (*Freedom Recording Co.*), “*Waking up baby*” de Roy Milton (*Specialty Records*), “*Mariguana Boogie*” de Lalo Guerrero (*Imperial Records*) y “*Too Many Women*” de Jerry Irby (*Imperial Records*); de 1951, “*That’s Ain’t The Way To Do It*” de B.B. King (*RPM Records*); de 1952, “*5-10-15 hours*” de Ruth Brown (*Atlantic*).

Y de 1953, los grandes éxitos “*Money honey*” de Clyde McPhatter & *the Difters* (*Atlantic*), “*Houng dog*” y “*Rock a bye baby*” de Big Mama Thornton (*Peacock*), “*Crazy man crazy*” de Bill Haley & *his coments* (*Essex Records*) y “*Honey hush*” de Big joe Turner (*Atlantic*).²⁹ En todas estas canciones es posible encontrar referencias más o menos directas al cuerpo y la sexualidad.

²⁹ Federico Rubli selecciona también las siguientes canciones: “*Caldonia*” de Louis Jordan (1945, *Decca Records*), “*Hey la bas boogie*” de Fats Domino (1949, *Imperial Records*), “*Rub a Little boogie*” de Champion

No hay lugar a dudas, el terreno estaba muy bien preparado para que naciera el rey; Elvis había nacido en Mississippi, pero la pobreza de sus padres los obligó a migrar a Tennessee para buscar trabajo. Allí estudió la secundaria, trabajó de camionero y aprendió música de oído, frecuentando las iglesias cristianas de la comunidad negra —donde se empapó del góspel y conoció la música de Rosetta Tharpe— y el barrio de *Beale Street* en el centro de la ciudad, lugar donde se congregaba la meca del *blues* y del *R&B*; allí compartió andadas musicales con B.B. King, Arthur Crudup y Rufus Thomas.

Fue en 1953 cuando Phillips y Presley se encontraron mutuamente, el primero en la búsqueda de un artista blanco que supiera cantar el *rock&roll* como negro, y el segundo, persiguiendo una oportunidad de explotar su talento y ayudar en la economía de su casa. Fue así que, ese mismo año grabó su primer acetato (del lado A “*My Happiness*” y del lado B “*That's When Your Heartaches Begin*”) como prueba para la disquera; para el año siguiente grabó el segundo (lado A “*I'll Never Stand In Your Way*” y lado B “*It Wouldn't Be the Same Without You*”), el cual pasó desapercibido.

Tras varios rechazos, poco tiempo después convenció a Phillips de volver al estudio, ahora acompañado del guitarrista Scotty Moore y el bajista Bill Black; el trío se acopló de forma espontánea y cautivaron a Phillips con su armonía acelerada. De esta manera, grabaron un blues clásico de Crudup que Elvis conocía bien: “*That's All Right (Mama)*” pero con el compás característico del *rock&roll*; se dice que, tras pasar esta canción en la radio, rápidamente la audiencia llamó a la estación para preguntar por el cantante:

Muy pronto esa noche, el conmutador de la radiodifusora se saturó de llamadas preguntando quién era ese joven ‘negro’ Elvis que cantaba en forma tan diferente y original. Phillips lo invitó al estudio esa misma noche para una entrevista, durante la cual se cercioró de que Elvis pronunciara varias veces que se había graduado de la preparatoria *Humes* en Memphis, para que el público identificara que en definitiva se trataba de un individuo blanco (la *Humes High School* sólo admitía blancos) (Rubli 58).

Jack Dupree (1949, *King Records*), “*Ain't gonna do it*” de Dave Bartholomew (1949, *Imperial Records*), “*I'm gonna rock*” de Ralph Willis (1949), “*I'm so glad*” de Lester Williams (1949), “*Rockin' with fes*” de Professor Longhair (1951), “*Have mercy baby*” de Billy Ward & his Dominoes (1952), “*Grandpa stole my baby*” de Roy Brown (1953), “*House of blue lights*” de Merrill Moore (1953); identificándolas como grabaciones pioneras en el *rock&roll*.

Debido al éxito de dicho demo, deciden grabarlo en sencillo, sumando al lado B un *cover* de la famosa canción de Bill Monroe “*Blue Moon of Kentucky*”; es así que el acetato conjuntaba dos piezas clásicas de ambas tradiciones musicales: el *blues* y el *country*. A partir de entonces el éxito de Elvis fue en aumento, comenzaron las presentaciones en vivo, donde el rey criollo³⁰ destacaba por sus atrevidos movimientos pélvicos sobre el escenario; tal sucedió en su única presentación en el famoso programa de música country *Gran Ole Opry*, donde causó controversia por no ‘encajar’ en el concepto del show.

Es innegable el impacto en la cultura que causó el inicio del fenómeno Elvis Presley, pues su nacimiento no fue sólo musical, sino que constituyó también el comienzo de una auténtica revolución (Rubli 49); donde se evidenció el mestizaje cultural que implicaba el *rock&roll* y el choque generacional que marcaba el paso de la historia. Así, 1954 se recuerda como un año de quiebre, pues se presenciaron acontecimientos que marcaron un antes y un después en la cultura y la sociedad del continente americano.

Además del inminente despegue de la carrera de Elvis, en 1954 también surge otro gran éxito que cambiaría el rumbo de la música y marcaría la llegada del rock, sobretudo en México. Me refiero a “*Rock Around The Clock*” de Bill Haley & His Comets, un hit rocanrolero a cargo de un artista del *hillbilly* que poco reconocimiento tuvo hasta ese momento; cuando junto con su grupo ‘Los cometas’ grabaron dicha canción que, un año más tarde, sería utilizada para el *soundtrack* de la película *Blackboard Jungle* (1955) de Richard Brooks.

Un filme que en México se tradujo como “Semilla de maldad” y que reflejaba a una juventud rebelde, descarriada y necesitada de una disciplina que era desafiada a través del *rock&roll*; por lo que pronto se asoció a este estilo de música con la desobediencia y se le adjudicó un estigma que se fue agravando con el tiempo. Sin embargo, lo ciertamente incontrolable era el éxito que había obtenido “*Rock Around The Clock*” en las listas de popularidad, ocupando el primer lugar tanto en EEUU como en México. Para entender la efervescencia de la rebeldía juvenil que caracterizó este momento de transición social, es

³⁰ Rey criollo fue un apodo que se le dio a Elvis Presley por representar la conjunción de las dos tradiciones de la música popular norteamericana: el *country* y el *blues*; “era experto en la música de los negros, *blues* y *rhythm and blues*, pero también en la gran tradición ranchona que incluía el *rock-a-billy*; el primer blanco que cantaba como negro” (Agustín 29). Dicha síntesis de dos mundos en su persona le ganó el honorable título del ‘rey del *rock&roll*’.

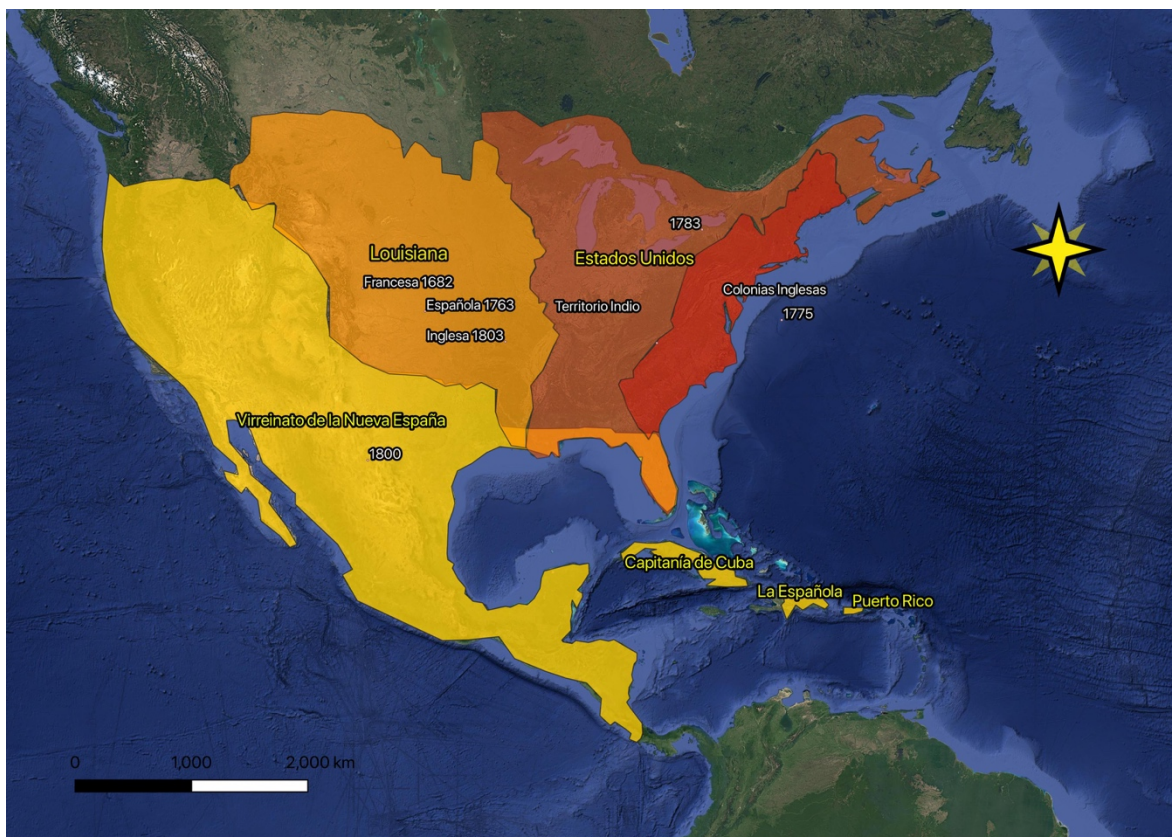
necesario tener en cuenta otros sucesos históricos cruciales que marcaron el rumbo del siglo XX en América.

CAPÍTULO II: LA ONDA DEL ROCK&ROLL

La Cultura Chicana

En la historia de Norteamérica, la cultura hispana desempeñó un papel protagónico; desde los años 1600, el Virreinato de la Nueva España dominó grandes extensiones de tierra desde la Capitanía de Guatemala (la actual región istmeña centroamericana), pasando por México, hasta territorios que hoy forman parte de EEUU. Todavía para inicios del siglo XIX, las colonias españolas estaban asentadas en los actuales estados de California, Nevada, Utah y Arizona (Nueva California, región de las Californias), Nuevo México y parte de Colorado y Wyoming (región de Nuevo México); Texas (en la provincia de Texas), Florida y las costas de Alabama y Mississippi (en la Florida).

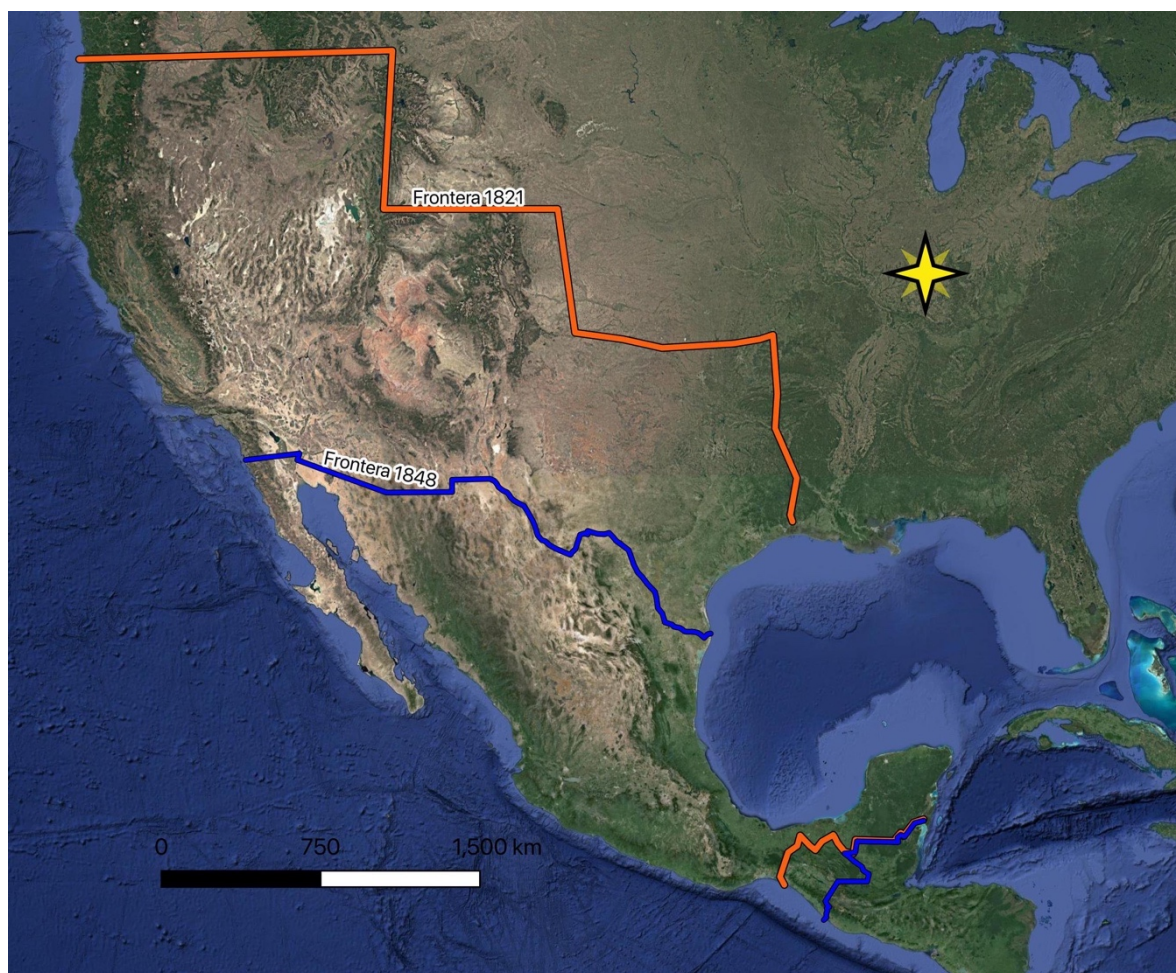
Existió un territorio muy disputado entre España, Francia e Inglaterra, al cual llamaron Luisiana y abarcó los ahora estados de Nebraska, Kansas, Oklahoma, Arkansas, Missouri, Iowa, Montana y las Dakotas; y parte de Minnesota, Wyoming, Colorado, Nuevo México, Texas y Luisiana. Por periodos, el dominio de aquella región pasaba a manos de la corona francesa y española, hasta que en 1803 fue comprada por las trece colonias inglesas, cuando estas ya eran los EEUU independientes. Por su parte, las colonias inglesas se asentaron en la costa Este, en los estados que integran los Apalaches; en esa zona tuvo origen el sentimiento patriótico norteamericano, por lo que no resulta sorprendente que la música *folk* haya emergido en dicha región.



Mapa 7. Territorio norteamericano.

Entre la costa este inglesa y la costa oeste española, se encontraba una franja territorial que en los siglos coloniales se le llamó ‘territorio indio’ pues su dominio estuvo estrechamente relacionado con el complejo proceso de control sobre los nativos americanos, alimentado por la rivalidad entre Francia e Inglaterra que desató la Guerra de los 7 años. Los estados de Kentucky, Wisconsin, Michigan, Illinois, Indiana, Ohio, Tennessee, Mississippi y Alabama fueron territorios difíciles de conquistar, incluso existió una proclamación real de 1763 que, su momento, prohibió habitarlos por seguridad de los colonos; lo que inició el mito del salvaje oeste y le dio a la región sureña del Mississippi Delta y a la frontera México-estadounidense la fama de ser un territorio hostil e indomable. Estamos hablando de la misma región que dio origen al *rock & roll*.

Para mediados del siglo XIX, la disputa territorial ya no se trataba en términos de monarquías sino entre repúblicas, por lo que el conflicto se concentró en delimitar la frontera entre los Estados Unidos de América y los Estados Unidos Mexicanos. De allí es que siempre recordemos a Texas como un estado mexicano más; así también lo fue California, Nuevo México, Arizona, Nevada, Utah, Colorado y partes de Wyoming, Kansas y Oklahoma. Después del Tratado Guadalupe-Hidalgo firmado en 1848, la división política se demarcó de la manera actual; sin embargo, la construcción de la frontera ha sido un proceso mucho más complejo y paulatino.



Mapa 8. Fronteras de México en el tiempo.

Conocer un poco más acerca de la distribución de las tierras americanas a lo largo de su historia, nos permite dar cuenta de los orígenes culturales de los territorios y la estrecha relación entre los flujos migratorios intercontinentales y las producciones artísticas; en este caso, mediante un ligero análisis geográfico, es posible percibir la extensa y antigua presencia

de la cultura hispanohablante en las tierras norteamericanas. De esta manera, resulta más fácil percibir que esas tierras siempre tuvieron relación con los hispanos, aún antes de existir México o EEUU.

No debemos pasar desapercibido que el folklor norteamericano integra no sólo la tradición blanca y negra de los Apalaches, del *western* y el *country*, sino también la nativo-americana y la hispana, ambas conjuntas en la cultura mexicana; la información antes mencionada resulta importante pues la identidad mexicana (o ‘latina’) ha jugado un rol de peso en la construcción de la cultura estadounidense, y dentro de ese amplio mosaico se encuentra la música popular. Recordemos que la música folclórica fue concebida en el seno del alma del pueblo, en la memoria transmitida por generaciones; la música *folk* estadounidense, entonces, remonta a la mezcla de sonidos entre los pueblos nativos americanos y la guitarra española, los espirituales de los esclavos africanos y los sones festivos (valeses y polkas) de los migrantes europeos.

El corrido

El contacto más antiguo entre la música mexicana y la tradición folclórica estadounidense se puede rastrear en Texas; al ser un territorio de herencia colonial española, las canciones populares tenían el formato del corrido y del romance español. En la tradición española existe un género musical épico-lírico y narrativo llamado *romance*, con estructura octosilábica, que incursionó a territorio mexicano durante la Conquista, donde tuvo suelo fértil para desarrollarse.

El ‘cantar de ciegos’ fue un derivado del *romance* que consistía en una serie de versos rimados hechos para cantarse en plazas públicas, casi siempre por un intérprete invidente, y al finalizar eran distribuidos en hojas sueltas entre el auditorio para que se circularan de mano en mano y se popularizaran alrededor de los poblados. Esta dinámica entre el cantor, el texto y el público fue muy exitosa y mantuvo vigentes dichos espectáculos; de ella se deriva el *corrido*, llamado así por su ser itinerante y la inmediatez de su acontecer.

De acuerdo con el investigador Vicente T. Mendoza, “el *corrido* es no solo un descendiente directo del romance español, sino aquel mismo romance trasplantado y floreado en nuestro suelo” (Moreno Rivas 32). Álvaro Custodio atribuye otro origen al *corrido*: durante el s. XVII en México se cantaban *coplas* y *jácaras*, estilos de *romance* que contaban

sucesos cotidianos o de actualidad y estas se fueron convirtiendo en corridos al acercarse los años de independencia, donde estos se cargaron de identidad nacional. Por su parte, Moreno Rivas define a este auténtico género mexicano como:

(una) expresión, sin afeites ni preciosismos, de la sensibilidad popular. Como verdadero arte de anonimato, el *corrido*, que se transmitió de boca en boca o impreso en multicolores hojas sueltas, constituyó durante mucho tiempo una suerte de periódico por medio del cual el pueblo se enteró de los cambiantes sucesos que poblaron las diversas etapas de nuestra historia...todo acontecimiento aparecía oportunamente reseñado en aquellas hojitas impresas por Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero con un grabado explicativo y memorable que frecuentemente realizaba el mismísimo Posada (32).

Dicha autora divide los periodos en la historia del *corrido* en tres: de la Independencia al Porfiriato, del Porfiriato a 1910 y de la Revolución a la actualidad. Aunque en esta última etapa floreció el género por lo que fue: un medio de información estético-histórico de las masas respaldado por incontables poetas anónimos, es necesario reconocer el proceso que enfrentó el *corrido* a lo largo del tiempo, pues nos deja ver su naturaleza esencial.

Durante la primera mitad del s. XIX, los diversos conflictos militares convirtieron al *corrido* en panfleto político, por lo que el quehacer de corridista significaba un acto de resistencia, pues se tocaban temas en contra de la opresión y las intervenciones extranjeras. Estudiosos como Thomas Stanford sitúan al *corrido* decimonónico como parte de la tradición de la décima en México, afirmación veraz puesto que las estructuras en cuartetos de la canción se asemejan a la poesía de aquel tiempo; dichas condiciones facilitaron la divulgación de la historia no oficial.

Entre 1880 y 1930, los cancioneros populares difundieron los corridos; sin embargo, fue durante la Revolución cuando cobró gran relevancia al hablar del movimiento social y sus personajes anónimos, presentando a los protagonistas de las luchas como héroes y villanos. Al estilo de los cantares de gesta, los corridistas pasaban por los pueblos relatando los acontecimientos más recientes; “alegrías, tristezas, la vida y la muerte, todo lo que se debe decir en un corrido, todo lo que es cierto” (Ramos, 16), con justa razón se popularizó el dicho: ‘todo cabe en un corrido sabiéndolo acomodar’.

La estructura del *corrido* facilita su memorización y su réplica, haciendo posible contar cualquier historia con ella. Está constituida por cuatro partes generales: Al inicio, la voz lírica apela al oyente con un llamado al público; en la segunda parte, nos ubica en el espacio-tiempo donde ocurre el suceso que narrará; en la tercera, desarrolla la historia y casi al final, lanza una especie de moraleja para el auditorio; y remata con una despedida. Al acompañamiento guitarra-voz del *corrido* se le agregaron arreglos de la músicaailable europea, resultando así la música tejana o *tex-mex*.

Una intérprete destacada fue Lydia Mendoza, la ‘alondra de la frontera; de familia de guitarristas, comenzó su carrera en el Cuarteto Carta Blanca: una agrupación familiar donde se formó y despegó a éxito profesional. Más tarde grabaría con grandes sellos de música México-estadounidense y sería considerada ‘la primera reina de la música tejana’.

Diversas fuentes documentales apuntan a que la música mexicana inspiró en gran medida el estilo del *blues*; sobretodo en Texas, un paso fronterizo donde confluían diversas culturas. Esta idea puede sostenerse si revisamos la discografía completa del guitarrista Robert Johnson,³¹ la cual fue publicada en 2011 por Columbia/Legacy bajo el nombre *Robert Johnson – The Complete Original Masters: Centennial Edition*.

De acuerdo con Agustín Gurza, esta recopilación exclusiva (lanzó sólo 1000 copias) incluía cuatro CDs: dos que incluían la trayectoria del artista entre 1937 y 1939 bajo el sello *Vocalion*, uno en donde colabora con otros colegas del *blues* de su época, y otro más que titula “*Also playing...*” (‘también tocan’). Es aquí donde podemos encontrar el trabajo de otros artistas que también grababan en el estudio de San Antonio y Dallas, al tiempo de Johnson, y que dejaron su influencia en el panorama musical dentro del cual se desarrolló. (Agustín Gurza, “Strachwitz Frontera Collection Berlanga y Montalvo: The Blues and the Borderlands”, *La Colección Strachwitz Frontera de grabaciones mexicanas y México-americanas*, 11 de febrero de 2016, <https://frontera.library.ucla.edu/es/blog/2016/02/berlanga-y-montalvo-blues-and-borderlands>).

³¹ Robert Johnson (1911-1938) fue un músico afroamericano de blues, quien destacó por su inhóspita habilidad de tocar la guitarra, la cual era atribuida a un pacto con el diablo. Su misteriosa muerte a los 27 años creó una leyenda maldita en torno a su figura. Lo real e indiscutible es su legado e influencia en la música popular, la cual repercute hoy en día.

Los México-estadounidenses Andrés Berlanga y Francisco Montalvo son un dúo que destaca dentro de la compilación; a través de ella pueden conocerse dos canciones grabadas en San Antonio, en 1936: “Ay! Que bonitos ojitos” y “Qué piensas tú que me amore”. Afortunadamente, en la *Strachwitz Frontera Collection* es posible recuperar otras varias canciones de este par, las cuales reflejan la inmersión del corrido y el mariachi mexicano en la tradición popular tejana y su conexión con el *blues* en un plano muy profundo de producción artística y cultural; pues la música mexicana ya vibraba en el ambiente cuando nació el *blues*. Es así que, la música norteña, la banda y el grupero adoptarán elementos de las polkas irlandesas, alemanas o polacas para transmitir un ritmoailable y festivo; mientras que el Texas *blues* retomará la figura del cantor acompañado de la guitarra, que cuenta una historia y expresa sus penas, al estilo de las rancheras mexicanas.

Por evidencia histórica, sabemos que los hispanohablantes han estado presentes en Norteamérica desde hace varios siglos; no obstante, el siglo XIX se ha visto marcado por circunstancias políticas específicas que han propiciado un aumento constante en el flujo migratorio de latinoamericanos hacia EEUU. México, por su cercanía, fue un país de constante importación de trabajadores agrícolas con el fin de regular la crisis del mercado, en varias ocasiones. Según lo indica López Castro, fueron:

Colorado, Texas y Nuevo México los lugares que más contrataron mexicanos para levantar sus cosechas. California dependía básicamente de la mano de obra china. No fue sino hasta que se protagonizaron los motines chinos y se promulgó el acta de exclusión de chinos en 1882 que los mexicanos pudieron entrar al mercado laboral de California. Este estado pronto vino a ser el mayor demandante de trabajadores mexicanos que iban a cultivar y cosechar los nuevos productos: lechuga, zanahoria, espinaca, frijoles y desde luego, algodón (24).

Y cito el párrafo anterior porque será California un lugar clave para el desarrollo de la cultura chicana y la producción musical de las Orquestas o *Big Bands*, las cuales proponen ritmos que serán la antesala del *rock&roll*, sobretodo en México. Pero la presencia hispana en Norteamérica no se reduce simplemente a lo ‘mexicano’, sería sesgarse en una visión simplista y hasta discriminatoria. Resulta imperativo mencionar también a los demás sectores latinos que incursionaron en la música popular y dejaron su influencia en el *jazz*, para contribuir al nacimiento del *rock&roll*.

Me acotaré a mencionar de forma ligera la presencia de la comunidad cubana y puertorriqueña en EEUU y sus aportaciones a la escena musical, que resulta de vital importancia. Ambas islas comparten su historia colonial española, por lo que su conexión con México y la Florida siempre ha sido estrecha. Cuba fue parte del Virreinato de la Nueva España hasta 1898 cuando, con ayuda de una intervención militar estadounidense, logra independizarse de España; aunque, en teoría, la isla quedó constituida como una república, en realidad pasó a ser una colonia estadounidense hasta la revolución de Fidel Castro. Miami fue un punto de concentración importante de la comunidad cubana en EEUU.

Puerto Rico también formó parte de los territorios no incorporados de la unión americana, después de la guerra hispano-estadounidense a finales del siglo XIX, y para 1917 los puertorriqueños eran ya considerados ciudadanos norteamericanos; en 1952 se firma su constitución como Estado Libre Asociado de Puerto Rico, lo que propició una oleada migratoria sobretudo hacia la creciente ciudad de Nueva York. Allí, los puertorriqueños formaron una comunidad sólida y una cultura que se distinguía de entre las demás, también provenientes de inmigrantes; se asentaron en barrios como el Bronx y Harlem, y se organizaron en pandillas que se disputaban territorio con otras pandillas de migrantes, ya fuesen italianos, polacos, irlandeses, entre otros.

Los conflictos entre pandillas era algo común en los ambientes proletarios y pasaba de forma frecuente en todas las ciudades donde se congregaban obreros de distintos orígenes; sucedía también en Los Ángeles y otras ciudades fronterizas. Las películas *West Side Story* (1960), dirigida por Robert Wise y Jerome Robbins y *My family* (1995) de Gregory Nava, son un buen reflejo de la rivalidad entre pandillas que se vivía en esa época. Y tal como se ve en esos y otros filmes, había un momento en el que el barrio comulgaba entorno al mágico mundo de la vida nocturna: cuando la orquesta comenzaba a tocar frente a la pista de baile.

Pachucos

Desde tiempos decimonónicos, la explotación y abandono al campo se ha traducido en migración; y la migración en México ha estado históricamente vinculada a la frontera con Estados Unidos. La cual –en sí– no existía y las delimitaciones políticas entre ambos países no significaban un impedimento geográfico para las relaciones sociales en el territorio; sin embargo, a raíz del tratado Guadalupe-Hidalgo en 1848, se pinta una línea divisoria que

comienza a crear una nueva dinámica en el movimiento de las poblaciones. Los mexicanos comienzan a ‘cruzar una frontera’ para trabajar la tierra de sus abuelos, comienzan a existir restricciones en los caminos y un cambio de moneda en el territorio.

La migración campesina a EEUU aumentó tras la miseria que dejó consigo las revueltas revolucionarias de 1910 y a partir de esta fecha es posible identificar distintas etapas en el movimiento migratorio de los trabajadores mexicanos a Norteamérica, de acuerdo con Gustavo López Castro en su libro *La casa dividida: Un estudio de caso sobre la migración a Estados Unidos en un pueblo michoacano* (1986); las cuales mencionaremos a continuación. La primera etapa inició por el estallido de la Revolución y la inestabilidad económica, política y social desatada en consecuencia; de forma paralela, EEUU tuvo que mandar hombres al frente de la Primera Guerra Mundial en Europa, por lo que pronto necesitó mano de obra para trabajar la industria y el campo, la cual fue requerida a México (24).

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del s. XX, los migrantes mexicanos fueron reclutados para trabajar en la construcción de las vías férreas en el suroeste de la unión americana; construyeron la infraestructura ferrocarrilera de los estados de Montana, Wyoming, Utah, Colorado, Idaho, Illinois y Washington. El trabajo en los ferrocarriles cedió su lugar a la agricultura:

Colorado, Texas y Nuevo México fueron los lugares que más contrataron mexicanos para levantar sus cosechas. California dependía básicamente de la mano de obra china. No fue sino hasta que se protagonizaron los motines chinos y se promulgó el acta de exclusión de los chinos en 1882 que los mexicanos pudieron entrar al mercado laboral en California. Este estado pronto vino a ser el mayor demandante de trabajadores mexicanos que iban a cultivar y cosechar” (López Castro, 24).

En 1917, se estableció un programa especial para que la mano de obra mexicana ingresara temporalmente a la unión americana, el cual terminó hasta 1921; este fue un acuerdo celebrado entre ambas naciones para que la fuerza de trabajo mexicana supliera a la norteamericana, que estaba enlistada en el ejército durante la Gran Guerra. Podemos considerar este un primer programa ‘bracero’. Durante los años veinte hubo una prosperidad que favoreció la producción económica y, así mismo, el flujo migratorio.

Sin embargo, la caída bursátil de 1929 iniciaría una segunda etapa en los movimientos migratorios de la frontera México-EEUU; la Gran Depresión de los años treinta obligaría al gobierno norteamericano a iniciar una repatriación masiva de mexicanos, con una justificación política con tintes xenofóbicos. En contraparte, México estaba experimentando las reformas agrarias del cardenismo, lo que ocasionó un descenso en la emigración de campesinos; en aquellos años se capturaron los registros más bajos de cruces fronterizos.

Cárdenas destacó por seguir una línea populista que brindaba especial atención al sector agrario y obrero. La estabilidad económica que ocasionaron las reformas cardenistas llamó la atención del gobierno estadounidense, el cual enfrentaba un momento difícil de carestía; el entonces presidente, Franklin Delano Roosevelt, implementó una política de ‘buen vecino’ y “no sólo apoyó el proceso de redistribución radical de tierras lanzado por el presidente Lázaro Cárdenas en México, sino que lo utilizó como modelo para sus políticas de reforma agraria en el sur de Estados Unidos” (Pettiná 33). Sin embargo, dichas reformas buscaban darles empleo a los ciudadanos estadounidenses afectados por la guerra y la recesión; tiempo después, consideraron que seguir contratando la mano de obra mexicana resultaba contraproducente para su economía local. Por lo que durante los años treinta, se repatriaron al menos medio millón de migrantes mexicanos legales e indocumentados.

El estallido de la 2GM y la participación de EEUU en ella, representó el inicio de una tercera etapa en el flujo migratorio de la frontera México-estadounidense. Se retomó la estrategia implementada durante la Gran Guerra y se pactó por segunda vez el ‘programa bracero’, el cual es definido por López Castro como un conjunto de tratados entre los países vecinos, para permitir la importación de trabajadores agrícolas a la unión americana, en calidad de temporales (53), pero con todas las seguridades ofrecidas por la ley. Dicho programa representó un beneficio para ambas naciones, ya que incentivó un crecimiento en la economía mexicana a través de las divisas y las exportaciones. Durante los años cuarenta, fue cuando:

el país entró en un proceso de desarrollo acelerado basado en una industria manufacturera que, más que satisfacer la demanda del mercado interno, venía a sustituir importaciones ...entre 1939 y 1945 las exportaciones aumentaron en un 100% incluyendo tanto las manufacturas como los productos agropecuarios. La segunda Guerra Mundial vino a ser la coyuntura que propició este espectacular crecimiento económico que se ha dado en llamar ‘el

milagro mexicano'...la radical reforma agraria de la presidencia de Cárdenas en los años inmediatamente anteriores, aunada a la coyuntura de la política de sustitución de importaciones, permitieron que la agricultura creciera también a un ritmo de 5% entre 1940 y 1965 (López Castro 16-17).

Tal como se explica en la cita anterior, los efectos de las reformas agrarias cardenistas cimentaron el desarrollo económico que se vería posteriormente en el gobierno de Ávila Camacho; sin embargo, la creciente prosperidad se vería frenada a partir de 1945, al término de la 2GM e inicio de la Guerra Fría. Conflicto bipolar que marcaría un cambio en las relaciones diplomáticas entre EEUU, México y el resto de América Latina; por supuesto, dicho evento marca también el inicio de una cuarta etapa en el fenómeno fronterizo, ya que, a partir de 1954, el gobierno estadounidense implementaría la 'Operación Espaldas Mojadas', una nueva ola de repatriaciones masivas de mexicanos indocumentados, pero más agresiva.

Esta fue reforzada y justificaba al calor de la persecución anticomunista de aquellos años, por lo que se le dio una publicidad manipulada, en función de los intereses imperialistas de EEUU; incentivando el racismo, la xenofobia y la intolerancia hacia los trabajadores hispanos. Es así como podemos dimensionar la función social que ha ejercido la comunidad latina a lo largo del siglo veinte y su impacto cultural en la tradición norteamericana. Es un buen ejemplo para entender que los movimientos migratorios se encuentran inscritos en el desarrollo de la industrialización, la agricultura, el urbanismo y que no es un fenómeno azaroso ni aislado, sino que forma parte de un fenómeno estructural determinado por factores externos y circunstancias históricas particulares.

Los barrios de EEUU estaban llenos de una gran diversidad de obreros, resultado de largos procesos migratorios; dicha 'sobrepoblación' no es ni ha sido gratuita, sino sistemática: el mismo desarrollo de riqueza capitalista propicia la migración masiva hacia los centros de producción, para construir un material humano siempre disponible para la industria. Es así que esta sobrepoblación explotable se establece al margen de las ciudades y ahí permanece, pues las mismas condiciones explotadoras no les brindan otra alternativa. López Castro retoma algunas ideas de Marx para explicar el problema económico chicano, el cual tiene su origen en la relación económica entre EEUU y México:

Uno, imperial, el otro, subordinado. El flujo de mexicanos indocumentados a los Estados Unidos, así como la utilización de la fuerza de trabajo chicana se correlaciona con las diversas etapas del desarrollo económico de los dos países. Unas veces alentando la entrada de mexicanos al coloso del norte, otras, deportándolos (118).

Por lo tanto, la población chicana fue marginada, no sólo por su estatus de pobreza, sino también porque su persona fue reducida a esa posición de inferioridad que representa ‘lo mexicano’ ante ‘lo estadounidense’; esto propició discriminación social, considerando al chicano como ese ‘otro’ que debe de normalizarse. Es así que la población chicana se vio cercada en el mundo de la clandestinidad, acusada de cruzar la frontera de forma ‘ilegal’, cuando históricamente dicha población nunca ha sido una minoría.

No obstante, el chicano recibió el rechazo y se atrincheró en sus barrios, con su gente; y al no tener acceso a los medios lícitos y socialmente aceptados de desarrollo, se organizó bajo sus propias leyes: “los jóvenes, para bardearse la hostilidad circundante, formaron pandillas y establecieron al barrio como su patria y a las calles como su territorio natural” (Agustín 36). Es por ello que la pandilla se vuelve algo muy importante para su identidad. Y las constantes rivalidades entre pandillas por territorio y *status* no era más que una agresión desplazada; es decir, proyectaban entre ellos ese odio que recibían pero que no podían dirigir hacia la clase dominante.

A estos pandilleros se les llamó ‘pachucos’, término mítico de origen incierto que se acuñe principalmente a los jóvenes mexicanos, en alusión a un pandillero apodado de esa manera porque había nacido en Pachuca, Hidalgo; aquel muchacho era recordado por los altercados que provocaban él y su banda, por lo que pronto se popularizó el término para nombrar a esos ‘delincuentes juveniles’ que reñían por las noches. Hay quien dice que más bien se comenzó a llamar así a los bandidos de la frontera en El Paso, o los migrantes que pasaban de un lado a otro de la frontera (el ‘pachuco’ es el que pasa); pero en realidad, el nacimiento del ‘pachuco’ puede rastrearse en Los Ángeles.

La naturaleza contracultural del pachuco radicaba en su estilo de vida, alterno al modelo ‘blanco estadounidense’ que imponía el *status quo*, es decir, lo ‘decente’; por supuesto que el racismo les negaba *per se* la oportunidad de serlo, por ello el joven pachuco abrazó sus raíces hispanas que era su mundo conocido, pero al mismo tiempo lo transformó porque su hispanidad no era la misma que la de sus padres o sus abuelos, sino que era ya un

híbrido entre varias culturas. Así como el negro, el hispano se defendió en el orgullo de ser quien era y vivió dentro de ese mundo marginal, pero autosuficiente.

Era en los márgenes donde los negros y los hispanos se conjuntaban, ambos sectores raciales en realidad vivían en condiciones muy semejantes y enfrentaban la misma intensidad de rechazo, eso explica sus convergencias musicales. El pachuco se desenvolvió en la vida nocturna de los *ghettos*, entre los jazzistas negros más macizos: los locos del *bebop*, y adoptó su forma de hacer música y su estilo de vestir con trajes holgados, elegantes y llamativos; personalidades como Cab Calloway y Dizzy Gillespie fueron grandes inspiraciones para los jóvenes pachucos. El *zoot-suit*, como se le llamó a ese ‘*look*’ “se volvió también, por méritos propios, el traje del pachuco, y causó sensación pues era diferente y provocativo: fue una de las primeras muestras de la estética de la antiestética que después sería común en todos los movimientos contraculturales” (Agustín 37).

En realidad, era un traje especialmente diseñado para lucirse en la pista de baile; con pantalones bombachos y amplios, asidos a la cintura con pliegues y bolsillos, solapas y tiro amplio hasta las rodillas, pero que se estrecha en los tobillos para darle libertad a las piernas, sin enredarse al mover ágilmente los pies. Llevaban también sacos largos con hombros anchos y espaciosos, casi como abrigos, que les permitía tener suficiente espacio para mover los brazos al bailar y, al mismo tiempo, guardar accesorios (o armas) dentro de ellos; igual portaban corbatas gruesas, cadenas o leontinas y sombreros de ala ancha con su característica pluma. Además, los zapatos pesados servían para que el muchacho se anclara al piso mientras hacía girar a su compañera de baile (López Castro 121).

Sin embargo, otras particularidades permitían distinguir a los pachucos al nivel de sus propios códigos; además de portar el *zoot-suit*, los miembros de las bandas se tatuaban una cruz con tres puntos sobre la mano izquierda. También hablaban y nombraban al mundo a través de un *espanglish* construido a base de pochismos, caló del sur y una distorsión creativa del lenguaje; esta forma de hablar, que desafiaba los convencionalismos y a la vez servía de barrera infranqueable ante ‘los otros’, sería el antecedente del lenguaje de la onda, utilizado por los jóvenes mexicanos de clase media a partir de los años sesenta. Es así que en la figura del pachuco se encarna uno de los precursores más importantes del *rock&roll* y su contracultura.

Los pachucos fueron los primeros rebeldes callejeros en el convulso panorama social estadounidense, porque así eran fichados por la sociedad; pronto, se asoció a los *zoot-suiters* con la delincuencia y, para la policía, cualquier joven chicano era un pachuco pandillero (aunque no lo fuera). Dichos prejuicios provocaban redadas en los barrios chicanos y un constante hostigamiento hacia la comunidad; el poder justificaba su postura en respuesta a los disturbios pachucos o *zoot-suit riots* de 1943 en Los Ángeles y otras ciudades estadounidenses. Estos sucesos fueron muy conocidos debido a la naturaleza racista de las agresiones y especialmente por el uso excesivo de la fuerza por parte de los cuerpos policíacos. Aunque los medios distorsionaron el discurso, responsabilizando a la comunidad hispana (y de paso, también la negra) por los desordenes, lo cierto es que se trató claramente de un medio represivo de control; una postura constante por parte del sector blanco anglosajón ante la diversidad cultural.

Retomo unas ideas de José Agustín, las cuales mencionan con gran claridad la esencia del pachuco y su impacto en la cultura fronteriza:

Usar este traje no era una moda, sino una seña de identidad de jóvenes oprimidos e insatisfechos que no eran ni mexicanos ni estadounidenses, sino el laboratorio de un mestizaje cultural. Los pachucos no solo se afirmaban a sí mismos, sino que también, sin saberlo, estaban creando las condiciones para que surgiera lo que después, en los años sesenta, fue el movimiento chicano, que luchó por sus derechos, se expresó a través de las artes y los medios, y forjó una auténtica identidad cultural (37-38).

El cine fue un medio de legitimización para el pachuco, así lo hizo ver Luis Valdés con su filme *Zoot Suit* (1981) o *Fiebre latina* en español; allí se hace manifiesta la estrecha relación entre el *zoot-suiter* y la música. Este personaje nocturno fue también un gran melómano y un bailarín apasionado, apreciaba con entusiasmo los grandes ritmos de la época, como el danzón, el mambo, la rumba, el *swing* y el *boogie*; sintetizando en sí mismo la unión de la cultura latina y la cultura afro-estadounidense que, a decir verdad, poca distancia había entre ellas. Pues la música tropical era profundamente negra.

Otro gran exponente del pachuquismo en el cine fue Germán Valdés, bien conocido en México como Tin Tan ('los muchachos a mí me dicen Tin Tan, porque en mí todo es música'), famoso en el cine de oro mexicano por sus comedias musicales; al ser un chicano

de la frontera, desarrolló sus personajes al puro estilo pachuco. Popularizó el *zoot-suit* en territorio mexicano y marcó una fuerte tendencia en el habla vernácula, la música y la danza del país. Su producción cinematográfica es realmente extensa y su trabajo en la comedia formó también escuela, lo cual es notable en su ambiente familiar (sus hermanos Ramón y Manuel Valdés también se dedicaron al género cómico) y en las propuestas artísticas posteriores a la época.

En aquellos años cuarenta estaba de moda el cabaret y la vida nocturna se ponía ‘exótica’, por lo que el traje del pachuco se volvió ideal para salir a bailar no solo en las zonas fronterizas sino también en la Ciudad de México; no obstante, aquellos ambientes nocturnos eran exclusivos para los adultos, por lo que fueron ellos –y no los jóvenes– quienes comenzaron con el estilo ‘pachuco’ en sitios como el *Salón México*, donde –desde 1920– se bailaban todo tipo de ritmos, acompañados de grupos y orquestas.

Big bands

Se le conocen como ‘bandas de jazz’ o ‘*big bands*’ a los conjuntos multi-instrumentales que interpretan conjuntamente distintos ritmos, en especial el *jazz* (ese género tan fluido y difícil de definir). Comparte su raíz negra con la ‘música tropical’, así llamada en México para conjuntar a todo tipo de ritmoailable proveniente del Caribe o regiones afroamericanas. La tradición musical mexicana tiene una fuerte influencia de la música tropical; esto resulta evidente al constatar en el mapa la cercanía entre territorios. En su libro *Historia de la Música Popular Mexicana* (1979), Moreno Rivas afirma que:

La historia de esta influencia caribeña forma un capítulo importante en la evolución de la música popular en nuestro país...(por) el paso obligado de los artistas y compositores cubanos por el puerto de Veracruz en su camino hacia la Ciudad de México...el danzón llegó a la península de Yucatán a fines del siglo XIX... la guaracha de origen cubano también fue popular en Mérida desde el ochocientos (169).

Durante los años cuarenta floreció la música mexicana; debido a que la 2GM enlistó a muchos estadounidenses, las disqueras norteamericanas optaron por grabar y producir a los compositores mexicanos y caribeños. Fue así que la música tropical se popularizó en todo el

continente. En 1948, el cubano Dámaso Pérez Prado llegó a México y trajo consigo el mambo; este ‘nuevo ritmo’ fue muy bien recibido y pronto surgieron muchos exponentes como Félix Reina, Coralía López, René Hernández, Joselito Valdés y los arreglistas Bebo Valdés y René Hernández. Otros grandes representantes del mambo y la guaracha (una variante de la cumbia), muy exitosos en aquellos años fueron Benny Moré (con su *Yiri Yiri Bon*) y el conjunto Lobo y Melón (con su muy popular *Amalia Batista*).

Fue tanta la propuesta musical del mambo que era posible escuchar todo tipo de títulos: mambos universitarios, mambos numerados (al estilo de la música clásica), mambos de prácticamente cualquier tema que se pueda imaginar (como le ha sucedido a la cumbia). Sin embargo, su naturaleza carnavalesca provocó que se llegara a llamársele ‘música de salvajes’; esto, sin duda, conllevaba un tinte racista pues esta música tropical se vincula con la negritud, su cosmovisión y estilo de vida. Pero, en realidad, la época demandaba su ritmo particular y el mambo, la guaracha y el chachachá³² eran la vanguardia musical contemporánea, por lo que era reflejo de la modernidad a la que aspiraba México.

Dentro del ambiente de las *big bands*, se desarrollaban de forma simultánea el estilo tropical y el estilo estadounidense; este último proliferó durante la década de los años veinte y fue la base para que se desarrollara el danzón y los demás ritmos tropicales. Para los años cincuenta:

El panorama general de las orquestas se destropicalizó y volvieron a tener éxito las orquestas que tocaban todo tipo de estilos y ritmos: Juan García Esquivel, Luis Arcaraz con sus arreglos a la Glen Miller, la Orquesta de Ingeniería, Larry Sonn, el estadounidense Everett Hoagland, Ernesto Riestra, Ismael Díaz, Venus Rey, José Gamboa Ceballos, Miguel Ángel Sarralde, Pablo Beltrán Ruiz y Ramón Márquez (capaz de tocar con igual salero lo mismo un mambo que un *twist*) (Moreno Rivas 180)

Es así que en México se disfrutaba de la gran variedad musical de las orquestas jazzísticas; para los años cincuenta, estas eran la sensación de la vida nocturna y representaban el cosmopolitismo en su versatilidad. De esta manera llegó el *rock&roll* a tierras mexicanas, “estas agrupaciones lo mismo interpretaban *swing*, *jazz*, cumbias, danzones o música

³² Género nacido en Cuba e introducido a México por Enrique Jorrín y Ninón Mondéjar.

tropical, así que por los años de 1955-56 estas orquestas comenzaron a incluir en sus repertorios algo de *rock&roll*” (Rubli 64); tocar *rock&roll* era de lo más moderno y vanguardista, así que los más populares fueron Luis Arcaraz, Juan García Esquivel y Pablo Beltrán Ruiz.

El estilo de Arcaraz se distinguía por sofisticado y, de acuerdo con Federico Rubli, se le atribuye haber sido la primera orquesta en interpretar el nuevo ritmo en México, aunque nunca lo grabaron; quienes sí grabaron el primer rocanrol fueron Beltrán Ruiz y su Orquesta, bajo un sello nacional registraron “*Mexican rock&roll*” en 1956. Juan García Esquivel (o simplemente Esquivel) fue un pianista y compositor mexicano cuyo trabajo se popularizó en EEUU, se distingue por su versatilidad y sobretodo por incursionar en la experimentación –cualidad jazzística– a tal grado de llegar a ser pionero de la música electrónica; por que, de hecho, era ingeniero eléctrico egresado del Instituto Politécnico Nacional (IPN).

Eso explica por qué hizo *Politécnico rock&roll* y *Universidad rock&roll* también en el 56, reflejando el ambiente de los jóvenes universitarios; pero su desarrollo artístico es más extenso, su música llegó a niveles muy exquisitos de composición orquestal, que trabajó con *Universal Studios* en la industria cinematográfica musicalizando varias películas y exitosos televisivos en EEUU y México. Otras orquestas versátiles y experimentadas que tocaron *rock&roll* fueron las de Venus Rey (con su tema “Al compás del *rock&roll*”), Cuco Valtierra (memorable es su sencillo “*Only you*”), Tino Contreras³³ y Chilo Morán (destacado es su “*Rancho rock*”). En general, las propuestas orquestales fueron muy amplias y variadas, porque también lo era la demanda en los salones de baile; cabe mencionar que estas orquestas estaban centradas en la producción instrumental, por lo que la mayoría de las piezas no tienen acompañamiento con voz. Eso hace perceptible la fluidez de la transición entre géneros dentro de las *big bands* y demuestra la raíz en común entre el *jazz*, la música tropical y el *rock*.

No obstante, algunos conjuntos comenzaron a proponer algunas composiciones con letra; como la orquesta de Gustavo Pimentel, quien bajo el sello de *Orfeón* grabó dos sencillos acompañados de una cantante llamada Eduvigis: en el lado A, “Vete ya” una composición

³³ Fortino Contreras González (1924-2021) fue uno de los músicos de jazz más importantes en México; vale la pena explorar a fondo su propuesta musical que es rica, prolífica y dejó un legado importante en la historia. Inquieto como era, hasta el final de su vida estuvo activo y creando jazz de la mejor calidad. Su última producción *La noche de los dioses* (2020) constata la vigencia de su genio artístico.

original de Pimentel; y en el lado B, “Una chica como yo” con música de Pimentel y letra de Palito Ortega; ambas propuestas buscaban combinar los arreglos orquestales del *rock&roll* y la balada estilo bolero, tan exitosa en México. Los tríos boleristas como Los Panchos también sintieron curiosidad por el ritmo de moda, pero su acercamiento fue más bien ocasional; los Trincas fue otro conjunto que, en 1954, junto con el cómico Germán Henaine ‘Capulina’, grabó “*Boogie de Beethoven*” una propuesta rocanrolera arreglada bajo el estilo particular del *boogie*.

El *piano rolls* o *boogie-woogie* era un estilo que formaba parte del repertorio de las *big bands*, derivado del *jazz*, comparte su origen negro y “sintetiza la moda del *swing* y la capacidad del *blues* en sus doce compases, para expresar la alegría y la tristeza” (Torres 233); pero el *boogie*, más bien, era un ritmo encendido que aceleraba, incluso más, la velocidad del *R&B*, por lo que se le asocia directamente con el *rock&roll*. También mantiene un vínculo estrecho con la cultura chicana, por lo que dentro del ambiente pachuco se desarrolló el ‘pachuco *boogie*’, una propuesta muy propia de dicha contracultura.

El ‘pachuco *boogie*’ fue toda una corriente musical que reunió a una serie de artistas México-estadounidenses quienes, para 1948, grabaron la compilación que *Arhoolie Records* nombró de la misma manera: *Pachuco Boogie*. En ella destaca el trabajo de Don Tosti (Edmundo Martínez Tostado), un compositor de El Paso que, junto con su cuarteto Don Ramón Sr³⁴, grabó grandes piezas como “*Pachuco Boogie*”, “*El Títili*”, “*Wine-o-boogie*”, “*Mambo del pachucho*”, “*Los Blues*” y “*Chicano boogie*”; el eclecticismo también era una virtud de Don Tosti y eso se nota en su diversa formación que reúne la música clásica, el *jazz*, el *R&B*, los ritmos tropicales (guaracha, mambo, salsa) el bolero y la balada.

Lalo Guerrero es otro gran exponente del pachuco *boogie*, junto con su conjunto Los Cinco Lobos grabaron en 1949 “*Muy sabroso blues*”, una canción que fusiona *jazz* y mambo, con caló del pachuquismo; su gran éxito “*Marijuana boogie*” es considerada como una precursora del *rock&roll*, por sus características rítmicas particulares que la acercan al *R&B*. Las composiciones de Lalo Guerrero son un excelente reflejo de la riqueza musical de la cultura fronteriza, “*Los chucos suaves*” y “*Chicas patas boogie*” son otros dos éxitos que

³⁴ Conformado por Raúl Díaz, Bob Hernández, Eddie Cano y Don Tosti; en realidad, la agrupación se llamaba Don Tosti’s Pachuco Boogie Boys; pero por motivos políticos en la grabación, Tosti tuvo que firmar bajo el seudónimo de Don Ramón, tomando prestado el nombre de su padre. También firman como Orquesta Don Ramón, Don Tosti y su trío, y Cuarteto de Ramón Martínez.

pueden disfrutarse en la compilación; no está de más decir, que los mencionados temas y otros más fueron recuperados por Luis Valdés para musicalizar su película sobre el caso de Sleepy Lagoon.

En *Pachuco boogie* se aprecia un abanico de ritmos que conjuntan la tradición musical americana porque, además de explotar la versión chicana del ritmo acelerado del *R&B* y el *Boogie*, también es posible encontrar piezas que retoman el corrido mexicano –como “Los pachucos”, una canción de las Hermanas Mendoza (Juanita y María a la voz, y Lydia en la guitarra); o “El Bracero y la Pachuca” del Duetto Taxco, acompañado del Mariachi Los Caporales del Norte– y los ritmos tropicales –por ejemplo, la guaracha “Sólido Joaquín” de Dacita & Her Orquesta manifiesta la relación entre el son cubano y los arreglos orquestales del *jazz*–, además piezas instrumentales como “Frijole *Boogie*” de Jorge Córdoba –el reconocido ‘Guitarrista de las Américas’, quien fuera discípulo de Django Reinhardt–, “Las pachuquitas” del Conjunto San Antonio Alegre y “Buena Vista *swing*” del Conjunto Álamo son una muestra del dialogo que musicalmente han mantenido el *blues* con el Tex-Mex.

El México Moderno

El tema del campo no dejaría de ser un gran problema social que despertaría una oleada de fuertes protestas y, a partir de entonces, ya no se quitaría el dedo del renglón. Pero, así como fueron aumentando las protestas, la represión también fue recrudeciendo. A manera de compensación por los estragos sociales, se comenzaba a distribuir la electricidad, la radio y la telefonía, indiscutibles señales de la modernidad en ciernes. La incursión de la radio propició el florecimiento de la música popular y esta, a su vez, impulsó de igual manera el cine mexicano.

La XEW y la XEW fueron las estaciones más importantes del momento y un vehículo esencial para el surgimiento de los ídolos populares; además de las radionovelas y la información periódica, se transmitía la música de Pedro Vargas, Francisco Gabilondo Soler (Cri-Cri) y Agustín Lara. Este último, en especial, mantuvo su carrera en alto por su capacidad de transmitir el espíritu de la época, a través de su canto al paisaje –cada vez más urbanizado– y a la vida bohemia –rodeada de cabarets y excesos placenteros–; pero que conectaba con los demás al encontrar la condición humana en el ambiente nocturno.

En ese sentido, estudiosos como García Saldaña sugieren que es posible comparar la obra de Lara y su gran peso en el bolero –género de estrecho vínculo con la negritud caribeña– con la bohemia que rodea al *blues* norteamericano. Para este intelectual mexicano, son aquellos que viven la bohemia quienes experimentan primero el *blues* del negro a través de la música: la sensualidad presente en la ‘música tropical’ y las penas del alma expresadas en el bolero. De vez en cuando, el mexicano regresa a su *blues*: la música ranchera; el *blues* y la canción ranchera son expresión de los vencidos (103). Este análisis reafirma la correlación que han tenido la ranchera mexicana y el *blues* desde sus orígenes, marcados por un contexto histórico similar y una cercanía geográfica determinante.

Por lo que resulta imprescindible comprender que, en la música popular mexicana, la influencia de la negritud fue un fuerte impulso creativo; por supuesto que los ritmos más representativos de México comparten una raíz afrodescendiente, la cual puede rastrearse históricamente. Y a su vez, la influencia española nutrió los sonidos africanos, lo que conllevó a la conjunción de los ritmos tropicales surgidos en la región caribeña de América.

De este modo, es posible notar que el *rock&roll* tiene su origen en la conjunción de la música popular en la región fronteriza México-estadounidense –una mezcla del corrido, el *folk* y el *blues*–; más tarde, se transforma en *jazz* y *R&B*, y se nutre de la influencia antillana, para introducirse en México mediante los ritmos de las *big bands*. Es así que “por la radio se colaba también el furor estadounidense del *swing* y el *jitterbug*, pero en realidad México aún no se agringaba” (Agustín 57).

Anticomunismo y cultura popular

Resulta sorprendente notar cómo se transformó la cultura en el contexto mexicano: al pasar de un nacionalismo institucional que exaltaba la estética autóctona y revolucionaria (a principios del siglo XX), a una modernización influida nuevamente por los extranjerismos (hacia la década de 1950). Las ansias de prosperidad al que aspiraban los objetivos de la Revolución hicieron que dicho proceso de transición haya sido escalonado y fácil de encubrir en el discurso de que la modernidad era sinónimo de progreso:

la centralización autoritario-corporativa, que garantizaba estabilidad interna y discreto anticomunismo, recibió apoyo firme de Washington, que la interpretaba como un mecanismo

de defensa frente a posibles infiltraciones del comunismo internacional o un aumento de la influencia de la URSS sobre el país (Pettiná, 80-81).

El furor anticomunista fue, sin duda, la gran novedad del momento; se desató una persecución en contra de ‘los experimentos sociales basados en ideas exóticas’, la cual fue escalando año con año y década tras década; justificada mediante los discursos oficiales, empresariales y eclesiásticos. Durante el gobierno de Ávila Camacho se inauguró dicha dinámica represiva, la cual fue recrudeciéndose hasta la brutalidad (Agustín 36).

Esta estructura ideológica mermó prácticamente todos los planos sociales. La situación en el campo se agudizó con especial énfasis, ya que parte de las encomiendas del nuevo gobierno fue dismantelar la reforma agraria propuesta por Lázaro Cárdenas. Su justificación fue la necesidad de poner a salvo al sector de quienes utilizaban el sistema para ‘propagar ideas exóticas y ejercer indebidas hegemonías dentro de las comunidades ejidales’ (Agustín 70); decisión que, a decir verdad, respondía a los intereses imperialistas estadounidenses.

Otro frente trastocado por el furor anticomunista fue la educación; una de las gestiones más destacadas del gobierno cardenista fue la instauración del artículo tercero constitucional, donde se decreta que toda persona tiene derecho a la educación, la cual deberá ser impartida por el Estado y apegarse a la doctrina socialista impulsada por la Revolución. Por supuesto que el adjetivo ‘socialista’ incomodaba en gran medida al gobierno en turno; el cual, ceñido a los estándares norteamericanos, quería derogar el art.3º y quitarse de encima esa etiqueta tan escandalosa.

En defensa de la religión, las buenas costumbres y los valores patrios, desde la Secretaría de Educación Pública (SEP) prohibieron las ideas ‘exóticas’ en los planes de estudio y se privilegió el fin espiritual de la enseñanza; era claro que la educación laica y gratuita entorpecía el lucrativo negocio de las escuelas católicas, las cuales se vinculaban estrechamente con la derecha empresarial. Dicho sector estaba muy entusiasmado por derogar el art. 3º de la constitución; sin embargo, esas propuestas detractoras del mandato de Cárdenas también desataron numerosas protestas a favor de la educación socialista.

Se fue consolidando una ideología represora entorno a la educación familiar, la cual serviría de barrera ante cualquier cuestionamiento al *status quo* y cualquier pensamiento que pretendiera desafiarlo; se quería convencer a la población que la enseñanza debería ser un

trabajo del hogar más, que concerniera a las familias y no al Estado, pues este quería contaminar las mentes de los buenos cristianos con las ideas exóticas del comunismo. Una lógica muy bien construida por el imperio estadounidense; el cual, desde 1945, ya estaba en un estado de alerta respecto al poder que representaba la URSS en el mundo.

No obstante, en aquellos años comenzaba a declinar el nacionalismo como estética artística; en las artes visuales, los muralistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Clemente Orozco perdían apoyo y más bien pintores como Rufino Tamayo experimentaban un auge en su carrera. Sucedió algo similar en la música, la propuesta de Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y Blas Galindo, por ejemplo, quedaba un tanto rezagada del gusto popular en comparación a lo que estaba produciendo la vanguardia nacional. La cual replicaba el formato jazzístico de las *big bands* e interpretaba los ritmos más novedosos del caribe.

El auge de la música latina en EEUU durante los años cuarenta hizo que las propuestas musicales de las *big bands* se asociaran a la modernidad que prometía el estilo de vida estadounidense; por lo que, en la búsqueda de ese desarrollo económico en México:

la batalla contra el nacionalismo cultural dispone de razones incontrovertibles y de un contexto favorable: el auge de las clases medias y el temor a verse identificados con el folclore y de naufragar en esquemas mentales carentes de verdad y de prestigio...a este desistimiento de las clases medias (su rechazo de lo ‘pintoresco’) lo configuran instancias diversas: la americanización arrasadora del país y de gran parte del mundo...el deterioro del manejo burocrático de los mitos artísticos y culturales de la revolución mexicana (Monsiváis, 229).

El furor anticomunista de la época se complementa con la avasalladora propaganda norteamericana que invade el sector cultural latinoamericano; cualquier demanda de justicia social era vinculada con la doctrina marxista y, por lo tanto, era reprimida. Resulta lógico, entonces, el declive que experimentó la estética posrevolucionaria, característica del muralismo y del cine de oro. La tendencia hacia el cosmopolitismo determinaría las expresiones artísticas y cambiaría la producción cultural del medio siglo.

Los sitios más frecuentados por este sector pudiente fueron las Lomas de Chapultepec, el *Country Club*, el puerto de Acapulco y las cadenas hoteleras e inmobiliarias gestionadas por el mismo presidente. Entre la vieja aristocracia y los nuevos ricos marcaban

las tendencias del nuevo estilo ‘agringado’ de vida. Respecto a esa época José Agustín platica que:

mucha gente decía, tan quitada de la pena, que le gustaría que México fuera parte de Estados Unidos; había una fuerte campaña por poner en inglés los productos comerciales...era una moda entre la clase media alta redactar en inglés las invitaciones a las fiestas o hablar en inglés a la menor provocación...muchísimos comercios tenían denominaciones en inglés y, por supuesto, la economía mexicana era severamente condicionada por el Fondo Monetario Internacional, el gobierno o los bancos de EEUU...se había iniciado una lucha, al parecer definitiva, de una parte de México con la otra, y no sólo era una ‘disputa por la nación’ sino que se trataba de un profundísimo cambio de piel (105).

Y dicha transición se agudizó al crearse el Partido Revolucionario Institucional (PRI) el 18 de enero de 1946; así el gobierno de Miguel Alemán se regiría bajo las directrices de esa institución. No está de más destacar que el PRI se convertiría en un símbolo de opresión y en el principal responsable de los actos de lesa humanidad que marcarían a la sociedad mexicana, desde sus inicios hasta las primeras décadas del siglo XXI. Por lo que ubicar su fundación en los albores de la Guerra Fría nos revela mucho del panorama sociopolítico de la época, el cual era capaz “de conciliar los opuestos más aberrantes en la mejor tradición hermética, como la democracia y la antidemocracia” (Agustín 84).

Comprometido con los intereses estadounidenses, el gobierno mexicano implementó el anticomunismo como política de estado y condicionó a los líderes de todos los gremios obreros. Dicho anticomunismo fue implementado bajo vigilancia de la Dirección Federal de Seguridad (DFS), organismo creado por Alemán en 1947, bajo cargo de la Secretaría de Gobernación, y que fue el principal centro de operaciones de espionaje y control político activo hasta su disolución en 1985.

La DFS fue el aliado directo de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) en México y operó de forma invasiva y virulenta dentro de la sociedad mexicana, la cual vivía una disyuntiva entre el discurso moralista que saturaban los medios oficiales y el estilo de vida corrupto e hipócrita de la clase poderosa. Esta última que, sin ningún tipo de pudor, acaparaba riqueza a costa de la miseria de los sectores populares. Según José Agustín, hacia los últimos años del gobierno alemanista, la impopularidad del presidente era notoria:

Alemán se distinguió por su carácter autoritario y abusivo contra todo aquel que estuviera en contra del gobierno. Con la DFS y con el delito de ‘disolución social’ se dedicó a espiar y encarcelar disidentes. Alemán no se tentó el corazón para aplastar a los indefensos que se atrevían a expresar sus ideas. De esta manera, sentó la tendencia represiva del Estado Mexicano, que a fines de los años cincuenta y a lo largo de los sesenta se convertiría en parte esencial del estilo personal de gobernar de los presidentes de la Revolución” (Agustín 137).

Parte de los contrastes del régimen priista fue la prolífica vida nocturna que disfrutaban tanto las clases altas como los barrios en el corazón de la Ciudad de México. Sin duda alguna, lo mejor de esos años fue el mambo, un género que se popularizó en los salones de baile por su ritmo energético y la sensualidad de su danza; la cual causó furor en la sociedad mexicana, pues estaba acorralada entre discursos contradictorios y encontraba en ella el medio ideal para desfogar la desesperación por la creciente dificultad de la vida. También tenía el ánimo indicado para ser la música predilecta de las celebraciones burguesas, pues la rumba gozaba de ese formato jazzístico norteamericano que emanaba vanguardia y modernidad.

Se abrieron distintos salones de baile alrededor de la ciudad; sin embargo, las mejores fiestas se encontraban en la zona centro, por el rumbo de San Juan de Letrán y la Plaza Garibaldi, donde se podía encontrar un buen danzón, pero también se podía bailar *swing*, *boogie* y, por supuesto, un sabroso mambo. Otra gran novedad para las clases populares fue la llegada de la televisión a México en 1950 y la entrada de la publicidad y los programas de entretenimiento. En 1952 se comenzó a transmitir lucha libre por televisión y causó gran impacto; se transmitió con mucho éxito hasta 1954, cuando fue suspendida por el abuso laboral que sufrían los artistas y empleados televisivos, y por supuesto, por la censura que traería consigo el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, mucho más moralista y recalcitrante que la experimentada en el sexenio anterior.

En su época de mayor apogeo, el cine mantuvo la tendencia mexicanista revolucionaria, sirviéndose de una estética que se mantendría con vida todavía hasta la mitad del siglo XX, reforzada por la obra literaria de Juan Rulfo; la identidad mexicana se vio reforzada en gran medida a través de la pantalla grande y los arquetipos expuestos consolidaron los roles entre clases sociales. Además de la pantalla, la carpa era otro vehículo de cohesión social. Fue, en muchos casos, el inicio de las carreras de grandes figuras del Cine de Oro; quienes hacían breves interpretaciones entre números de trova yucateca, bolero,

tango y *fox-trot*. Estos ritmos se popularizaron con el esplendor del teatro de revista, este espectáculo muy popular remite a la tradición de la tonadilla del s. XIX: una ópera cómica muy corta que intercalaba canciones entre los actos de una pieza; y de la zarzuela, la cual cobró éxito por su interés en recrear atmósferas regionales, a inicios del siglo siguiente.

El teatro de revista se nutrió de todo esto, pero tomó su propio cause al desvincularse de la burguesía y ser un show para un público menos adinerado. No era una simple representación de sketches más o menos improvisados, intercalados por una serie de canciones; sino era una propuesta teatral que abarcaba géneros, estilos e intenciones muy diferentes. Por su público trabajador, solía contener obras de fuerte contenido político siempre desde la sátira; en los felices años veinte se toleraba cierto grado de libertad de expresión, por lo que las propuestas se desarrollaban con mayor éxito. Sin embargo, hacia fechas cercanas a la Guerra Fría, la represión cobro gran fuerza y el escenario fue uno de los más afectados; este periodo supuso una transición de la escena a la pantalla grande respecto a la esencia de la revista.

Tal fue el caso de Mario Moreno ‘Cantinflas’, un personaje imprescindible en el argot mexicano. Dentro de este contexto, también trasladaron su propuesta de la carpa a la pantalla, artistas como Adalberto Martínez ‘Resortes’, Antonio Espino y Mora ‘Clavillazo’, Marco Antonio Campos ‘Viruta’ y Gaspar Henaine ‘Capulina’. El mismo Tin Tán fue un gran ejemplo de esa formación artística que marcó el ánimo de una época; quien grabó sus mejores filmes a finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta.

Quienes también formaron parte importante del panorama artístico fueron las *vedettes*, figuras principales del teatro de revista, que demostraban el dominio de diversas artes sobre el escenario; de forma natural trasladaron su arte a la pantalla. La belleza ‘exótica’ de estas artistas desafiaron la figura femenina hasta entonces representada, a través de la danza rompían con el tabú del cuerpo y la sensualidad, lo que resultaba provocativo para la buena moral, porque se atrevía a cuestionar la noción judeocristiana del pecado, la vergüenza, y el temor a Dios. Razón suficiente para que a la larga fueran tachadas de ‘comunistas’. Monsiváis explica que:

las animosas y trepidantes rumberas se despojan de las nociones de culpa, que en algo entorpecían el frenesí dancístico... Lilia Prado, Katy Jurado, Ninón Sevilla y Meche Barba... es el luminoso objeto del deseo cuyo fin evidente es suscitar impulsos de adulterio en los

solteros. Katy Jurado es la mala mujer que subraya el gris comportamiento de las Buenas Mujeres. Y el requisito para que Meche Barba conserve su pudor es el ejercicio concupiscente de la rumba...en cada meneío se condensan los acostones que la censura prohíbe y el espectador ansía (334-335).

La cualidad exótica de las cabareteras las llevó a formar parte del ‘marxismo-exotismo’, ese parámetro que juzgaba toda clase de manifestación social o cultural desde el anticomunismo. Eso las obligó a ser muy cuidadosas en su actuación escénica, atendiendo el pudor requerido para burlar la censura y poder desempeñar su profesión. Por el opresivo clima moral de la época, se ganaron la mala fama de ‘mujerzuelas’ o ‘prostitutas’; sin embargo, nada más erróneo que eso. Ellas eran artistas (bailarinas, actrices, cantantes) profesionales y preparadas que se tomaban en serio su compromiso con el arte; no obstante, tenían que sortear toda clase de prejuicios y tabúes de la época.

Todavía para los años cuarenta, el cuerpo semidesnudo de las rumberas no resultaba algo ‘inmoral’ y era permitido mientras fuese usado para el entretenimiento y no para la crítica social. Caso contrario sucedió con el filme *La diosa arrodillada* (1947) de Tito Davison; una producción que contaba con José Revueltas como guionista y María Félix en el papel protagónico. Este thriller de enredos presenta “una secuencia amorosa, que a estas alturas podría filmar una monja, (la cual) causó escándalo y la ofensa moral de críticos y periodistas” (Agustín 113). Hacia 1954, la censura se vuelve tan intensa que ya es imposible hacer casi cualquier propuesta. La industria cinematográfica, naturalmente, se desploma y se vicia entre ideologías conservadoras y estructuras repetitivas; abusa de viejas fórmulas y recurre a la desnudez, más bien, con un tono amarillista.

El cine sigue imponiéndose como ejemplo de moral para la sociedad mexicana, una moral que responde al orden dictado por los intereses del poder; de este modo, la censura se encargó de reajustar las leyes de la moral, reformadas en pos del furor anticomunista. Lo que ocasionó que el cine crítico, cuya calidad fue el esplendor de la época de oro, fuera amordazado.³⁵ Más bien proliferó una producción de ‘bodrios’ y filmes que de tan malos se volvieron de culto, manteniéndose en el imaginario popular como un referente que oscilaba

³⁵ Cabe mencionar los casos específicos de la prohibición de los filmes: *Espaldas mojadas* (1953) dirigido por Alejandro Galindo, *El brazo fuerte* (1958) de Giovanni Korporal, *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho y *La rosa blanca* (1961) dirigido por Roberto Gavaldón.

entre la parodia y el surrealismo, atañido a la realidad mexicana; “entre 1955 y 1965 la caída es resonante... es el tiempo de vampiros, luchadores, cabareteras y boxeadores” (Monsiváis 347).

El público, tan ávido de cine, fue quien marcó el paso en la transición cultural entre el nacionalismo costumbrista y la ‘modernidad’, reflejada en el *american way of life*. Esto influyó en las preferencias de esa nueva clase media, a la cual ya no le interesaba los dramas rurales ni las locaciones rancheras, sino que apuntaban su modelo hacia Hollywood y esperaban ver reflejado dicho estilo de vida –crecientemente urbano– en las películas nacionales.

De esta manera, “el cine de ‘rebeldes sin causa a la mexicana’ anhelaba capitalizar un nuevo mercado, apuntala las nociones de orden y respeto e inventa una edad –la adolescencia o la juventud– como antes había inventado clases sociales felices” (348). Esta nueva transición social marcó el paso para consolidar una nueva mentalidad de la cual surgiría el *rock&roll* como fenómeno cultural; y, para muestra de ello, queda el registro de la sobreproducción de películas juveniles en aquel entonces:

Conscientes del éxito tremendo de los rocanroleros y del auge de los jóvenes en general, los productores filmaron ‘comedias musicales’ cuyo único chiste consistía en presentar a los ídolos del *rock*, pues la moralina, la evidente ansia de manipular y la pereza creativa campeaban en casi todas las películas que hicieron y que eran llamadas ‘bodrios’ por el público (Agustín 238).

También es posible constatar la presencia de dichos filmes en el imaginario popular mexicano, mediante la serie de críticas y burlas hacia estos ‘bodrios’ publicados en revistas de crítica cinematográfica, novedosas para la época, como *Nuevo Cine*; donde también se denunciaba la censura y los atrasos del cine nacional. En 1952 sube al poder Ruiz Cortines, quien se empeñó en desarrollar una política de contraste con su antecesor; es decir, privilegió una imagen de austeridad y, sobretodo, una férrea moral ante cualquier exotismo.

Para ello nombró a Ernesto Uruchurtu como regente del Departamento del Distrito Federal, quien ejerció el cargo por tres sexenios consecutivos. Uruchurtu se convirtió en una figura importante en la vida cultural de México, no por su hábil gestión de eventos artísticos, sino todo lo contrario, por ser el primer opositor de la vida nocturna en el país. Persiguió con

tal ahínco todo lo que podría considerarse ‘comunista’, que se ganó el apodo de ‘El regente de hierro’:

Esta ‘moralidad’ se incrementó en los primeros años del ruizcortinismo, cuando hizo su aparición...Ernesto Uruchurtu, quien aplicó a su modo la ‘política de contraste’; ya que el alemanismo implicó el ‘esplendor’ de la vida nocturna, con sus exóticas y sus aventuras étlicas, Uruchurtu se encargó de frustrar a los pachangueros: dispuso que clubes nocturnos cerraran a la una de la mañana y clausuró los ‘lugares de escándalo’ (Agustín 157).

La represión aplicada por Uruchurtu resentía todos los medios: el cine nacional (el cual había perdido todo brillo y encanto), el teatro (con la clausura de los cabarets y la represión lingüística y creativa en la escena académica), la televisión (y la propuesta manipuladora de las telenovelas) y en las publicaciones (la prensa y la literatura no se libraban de la moralina). Después del derroche dionisiaco que representó el sexenio de Alemán –lleno de danzón, mambo y chachachá–, el gobierno de Ruiz Cortines se sintió como una cruda moral; un despertar a la depresión social de la censura.

El rock&roll en México

Para la mitad de los años cincuenta, el *rock&roll* había llegado para quedarse, pero las intenciones con la que había nacido esta música era algo que todavía generaba dudas en la sociedad decente y generaba diversas cuestiones. El fenómeno llegó a México, primero, a través de las *Big Bands*, de la misma manera en la que llegó el mambo, el danzón y el chachachá. Fue en la pista del Salón México y otros donde el público tuvo su primer encuentro con el nuevo ritmo; gustó tanto que se incorporó al repertorio de las orquestas y pronto, ellas mismas comenzaron a componer sonos que podían llamar ‘rocanroles’. En su mayoría instrumentales, pero de creación propia.

En los registros de los ‘rocanroles’ con letra, destaca una versión en español de “*16 tons*” (“16 toneladas”) –un éxito de *R&B*, escrito por Merle Travis y popularizado por *The Platters*– grabada en 1956 a cargo de la Orquesta Cuatro Soles de Esquivel y con adaptación de E. Santos, quien traduce la letra al español de forma muy melodiosa. Esta canción cuenta la historia de un minero esclavizado que no puede dejar la compañía donde trabaja, porque

tiene una deuda infinita con la tienda de raya; por eso cada día debe sacar 16 toneladas de carbón de la mina. Atrapado en una especie de mito de Sísifo, no puede ni aspirar a morir, ya que incluso tiene el alma en deuda con su jefe.

Llama la atención que este tema lo escribió un cantante (blanco) de *country* quien, tal parece, comprendía bien la esclavitud; más curioso es que a finales de los cincuenta, esta canción *folk* haya despegado entre la audiencia de color, convertido en un *R&B*. Además de tener éxito también en el contexto mexicano, a través de su traducción al español. Lo anterior refuerza la hipótesis de la igualdad racial en la clase baja, lo que permite encontrar los orígenes culturales comunes que se comparten en el *rock*. El cuarteto también grabó el mismo año “Ahí nos vemos cocodrilo”, un *cover* adaptado de “*See you later, alligator*” de Bill Haley & his Comets.

Los Tríos de mujeres cantando al estilo *doo wop* fueron también populares en el *rock&roll* mexicano; por ejemplo, dos conjuntos destacaron en 1957: Las Hermanas Julián,³⁶ acompañadas de la Orquesta de Cuco Valtierra, grabaron un *cover* de “*Rock around the clock*” (“Al compás del reloj”) y en contracara, una canción original titulada “*Rock bebop*”, haciendo alusión al estilo jazzístico. Las Hermanas Navarro, por su parte, grabaron su versión de “16 toneladas” y, en 1959, un *cover* más del gran éxito de Haley.

Hubo grupos como los *Xochimilcas* y los *Llopis* que comenzaron a componer canciones de “*rock&roll*” a su propio estilo, retomando elementos folclóricos de la música popular latina, pero conjuntándolos con un compás más acelerado y bailable, propio del nuevo ritmo. De los primeros destacan las originales “*Xochimilca’s rock*”, “*boogie woogie*” y “*rock rollin rock*”; y de los segundos –integrados por Frank y Lalo Llopis, Leandro Torres y Manolo Vega– es posible rastrear en antologías su sencillo “Arturo Basta”, que forma parte de su versátil propuesta, la cual integra estilos relacionados con ritmos tropicales, *rock and roll* y guitarra hawaiana.

Para este punto, comenzaban a conformarse agrupaciones con un formato muy propio de las bandas de *rock*; por lo que no puede pasar desapercibido el grupo Los Supersecos, conformado por los hermanos Zapata, quienes destacan por su extensa carrera versionando

³⁶ Las hermanas Julián (Araceli, Rosalía y Elena) fueron destacadas cantantes, bailarinas y actrices del Cine de Oro, quienes comenzaron su carrera artística en 1938; y a su vez, compartieron escenario y pantalla con los hermanos Valdés (Ramón y Germán, sus respectivos esposos).

clásicos del R&B, como “*Blueberry Hill*” de Fats Dominó, “*Tutti Frutti*” de Little Richard, “*Jailhouse rock*” de Elvis y otras más que, a decir verdad, eran las más recurridas al realizar *covers*. Su energía alegre los distinguió y les brindó un relativo éxito.

No obstante, existieron otros grupos como Los Lunáticos,³⁷ quienes también en 1957 incursionaron en el ritmo de moda; grabaron con Columbia tres discos sencillos que integraban las siguientes canciones: una original en inglés “*Where did you get it?*” (“¿Dónde lo pescaste?”) y “¿Por qué ya no me quieres?” una canción de Agustín Lara, pero con arreglos al estilo rocanrolero; el segundo disco incluyó un *cover* de “*Blue Suede Shoes*” (“zapatos de ante azul”) de Carl Perkins y “El reloj” una balada de Roberto Cantoral. El tercer disco es, sin duda, el más destacado, pues integra dos sencillos que aportaron significativamente al repertorio del *rock&roll* mexicano.

En el lado A de encuentra “Elvis Pérez” una canción escrita por Lalo Guerrero (estrella del *Pachuco Boogie*) y versionada por Los Lunáticos en 1957, acompañados del Mariachi Perla de Occidente. La letra de dicha canción es particularmente destacable, pues realiza una crítica a la transición cultural que estaba experimentando la sociedad mexicana; en especial la juventud, quien comenzaba a rechazar la música regional para preferir aquello que venía de EEUU, es decir, el *rock&roll*. Así se ve reflejado en el título, dándole un apellido hispano al nombre de Elvis; o un nombre ‘gringo’ a un chavo mexicano. A continuación, analizaremos la letra:

Elvis Pérez el mariachi
de la tierra del tepache
es la nueva sensación

Chamaquitas y mujeres
se desmayan cuando Pérez
entona esta canción:

*No eres nada más que un perro
Un perro llorón...(x2)
A otra parte con tus pulgas
Eres perro corrientón*

³⁷cuarteto integrado por José Luis Arcaras al piano; Sergio Bustamante, vocalista; Vicente Martínez ‘el vitaminas’ en la batería y en el bajo, Fernando Cataño.

Ya dejó la mariachada
eso no le importa nada
no quiere cantar el son

Oí nomás con su guitarra
pegando de cachetadas
canta puro rocanrol

*Y puede usted saber
Dónde me puede ver
Se va por esa calle
Hasta llegar a aquel hotel*

*El de los abandonados
Que vida tan solitaria
No se oye allí más que llorar*

Así canta Elvis Pérez
ídolo de las mujeres
cantante de rocanrol

Ya no le gusta la birria
y el tequila lo fastidia
toma soda con jaibol

En San Juan de Dios nació
Con puro frijol se crió
pero ya se le olvidó

Hoy se viste de tejano
en lugar de andar de charro
canta puro rocanrol

*Tu sabes que estoy aquí
Y me puedes encontrar
Si no vienes a verme
Deberías telefonear*

*No seas cruel...
Con mi corazón*

*Yo no quiero otro amor
Nena solo a ti te amo yo*

Así canta Elvis Pérez
ídolo de las mujeres
cantante de rocanrol
ya hasta tiró los guaraches
y abandonó los mariachis
ahora canta rocanrol

En esta composición de arte menor, Lalo Guerrero conjunta –de manera muy vanguardista– el *rock&roll* de Elvis con el son del mariachi tradicional mexicano; extrae los coros de tres éxitos de Presley (*Hound dog*, *Heartbreak Hotel* y *Don't be cruel*) y los traduce ‘a la mexicana’, con un lenguaje vernáculo que va acorde con el tono satírico de la canción. En ella, Guerrero hace una crítica al ‘agringamiento’ o también llamado ‘malinchismo’, postura en la cual, a través de la aculturación, el mexicano va transformando su identidad en pos de ‘lo moderno’, en ese sentido, orientado hacia la cultura estadounidense, impulsada por el conflicto bipolar de la Guerra Fría.

Otra gran canción se encuentra en el lado B de aquel disco; “Vístete, Kitty” fue una composición de Ramón Inclán y, de igual forma, interpretada por Los Lunáticos en 1957. En la cual, también se realiza una crítica social, pero ya no hacia el emergente imperialismo yanqui y su influencia en México; sino, a la censura y la moralina recalcitrante que, para esos años, ya había trastocado el cine, el teatro y la televisión. Esta represión absurda fue vivida por toda la sociedad, pero en especial, recayó en las mujeres; quienes, despiertas a su época, buscaban ser congruentes con la modernidad y aspiraban a una liberación, sobretodo sexual. Lo que resultaba terriblemente subversivo para ‘las buenas costumbres’ que ostentaba la ‘gente de bien’.

Por lo tanto, *vedettes* y actrices experimentaron la dualidad de una sociedad hipócrita, que a la vez cubría y lucraba con la sensualidad. Tal fue el caso de la actriz Kitty de Hoyos, reconocida por ser pionera en los desnudos frente a las cámaras; al igual que Ana Luisa Pelufo, Columba Domínguez, Amanda del Llano y Aída Araceli. Jóvenes ‘atrevidas’ que, a pesar de ser juzgadas moralmente, eran muy apreciadas por su trabajo que, hasta entonces, ninguna otra había realizado. Para ilustrar el discurso que sostiene esta canción de *rock&roll*, citaré la siguiente estrofa:

Por favor, ya vístete Kitty
que el invierno te va a enfermar
Por favor, ya vístete Kitty

no te vayas a resfriar
Kitty, Kitty
ponte tus ropitas ya
Kitty, Kitty
¿Qué va a decir tu mamá?
[...]

En dicha letra, es perceptible el escándalo que la desnudez representaba para la época; además de los juicios que se realizan entorno a la figura de la joven y la honra que pierde al quitarse la ropa. Es por ello que se da el grito al cielo y se le pide que se vista, pues ¿qué va a pensar la buena sociedad de ella? El tono humorístico de dicha composición retrata el ánimo relajado que rodeaba al *rock&roll* y su implícita postura desafiante a lo establecido.

Gloria Ríos y las Estrellas del Ritmo

Sin embargo, los indiscutibles pioneros y precursores del *rock&roll* en México fueron Gloria Ríos y Mario Patrón. Antes de conocer a Patrón, Gloria fue una artista escénica de amplia trayectoria en la frontera, donde había nacido (en San Antonio, Texas); a mediados de los cuarenta, incursiona en el Teatro de Revista junto a ‘Resortes’, quien fue su pareja. Con él se presentó en importantes teatros mexicanos (Cervantes, Lírico, Follies, Principal e Iris).

Entre 1947 y 1952 participó en 6 películas.³⁸ Ese último año se va de gira por EEUU como cantante de la orquesta de Luis Arcaraz; con él desempeñó su faceta de *vedette*. En 1955 inicia, junto a Mario Patrón,³⁹ el proyecto de hacer *rock&roll* cantado en México, por lo que formaron un cuarteto de nombre Gloria Ríos y sus Estrellas del ritmo,⁴⁰ el primer grupo de *rock&roll* en México; con gran éxito, el conjunto trabajó en teatros de revista, cabarets, televisión y radio. Ella también presentó una forma particular de bailar el nuevo ritmo que se volvió icónica.

³⁸ *Voces de primavera* (1947), *El gallo giro* (1948), *Barrio bajo* (1950), *Buenas noches, mi amor* (1951), *El marido de mi novia* (1951) y *Puerto tentación* (1951).

³⁹ Instrumentista. Nació en Mazatlán, Sinaloa. Tenía la virtud de tocar diversos instrumentos de aliento, percusiones y contrabajo. Formó parte de la orquesta de jazz de Louis Armstrong. Murió en la Ciudad de México.

⁴⁰ Formado por Gloria Ríos en la voz, Mario Patrón en la dirección, Cuco Valtierra en el sax alto, Leo Acosta en la batería, Tommy la negrita Rodríguez en el sax tenor y Enrique el jeep Almanza; acompañados por Chilo Morán en la trompeta y Toño Adame en la batería.

Mario Patrón relució su faceta de compositor en la cinta *Al compás del rock&roll* (1956) del director José Díaz Morales, donde colaboró con la creación de “Rockalerías”, una pieza muy rítmica y rocanrolera, interpretada por Roberto Cobo (protagonista de *Los Olvidados* de Buñuel). En dicha escena, Cobo canta y baila al estilo Elvis Presley, reflejando de igual manera, el espíritu relajado del *rock&roll*. Tal se percibe en la letra, que cito a continuación:

Con el rock and roll
aprendí a olvidar
todos los problemas
que me hacían padecer

el timbre del lechero al despertar
después el panadero iba a cobrar

y luego el casero
me pedía dinero
¿qué pasó, qué pasó?
Vamos, ay, pague usted

Todo eso acabó
cuando llegó el rock and roll
sus pasos aprendí
me convertí en profesor

Vinieron el lechero y panadero
también vino el casero a suplicar;

denos profesor
clases por favor
para bailar rock and roll

con el rock and roll
yo aprendí a olvidar
todos los problemas
que me hacían padecer

si vieran al casero bailar
lechero y panadero gozar
no han vuelto a cobrarme
pero sí a gritarme

¡queremos bailar rock and roll!

En su composición, Patrón utiliza versos de distintas medidas, tanto en arte menor como en arte mayor; también hace uso de cuartetos, tercetos y versos pareados. La variedad de su métrica reside en el ritmo juguetón con el que desarrolla la historia; en ella narra las necesidades que sufre un joven de clase baja, quien se refugia en el *rock&roll* para sobrellevar sus problemas. Resulta ser un ritmo tan contagioso que, al final, termina enamorando a sus patrones y hace que estos olviden las deudas que le reclamaban. Retomando la opinión de Federico Rubli, podemos decir que:

Sin bien, el *rock&roll* surge con una gran influencia de *jazz* y *swing* en manos de Mario y Gloria, la excepción fue la mencionada composición *Rockalerías* que interpretó Roberto Cobo en el filme *Al compás del rock&roll*. A pesar de no haber sido editada como disco, esta rola puede ser considerada como la primera pieza mexicana de *rock&roll* original cantada en español (68-69).

Una versión en inglés de esta misma canción fue utilizada en la película *La locura del rock&roll* (1956) dirigida por Fernando Méndez, bajo el título “*Give me rock&roll*”; en ese mismo filme, Gloria canta dos temas que se consideran pioneras del género en México: “El relojito” (una versión de “*Rock around the clock*” de Haley) y “La mecedora” (una composición original de Patrón). En *Los chiflados del rock&roll* (1957) de José Díaz Morales, Patrón participó con “*Rock loco*”, una pieza instrumental de su autoría.

No obstante, ninguna de estas canciones de Patrón fue grabadas en acetato; a excepción de “El relojito” y “La mecedora”, las cuales fueron grabadas en el estudio de la compañía RCA Víctor en 1956. Hay quien considera que este disco representa la introducción comercial del *rock&roll* mexicano (Rubli 70).

A partir de entonces, para Gloria se auguraba mayor éxito; al año siguiente, firma con RCA Víctor para grabar con Las Estrellas del Ritmo otros dos sencillos: “Ahí nos vemos cocodrilo” de Haley y una versión más acelerada de “La mecedora”. Ese mismo año, graba también una versión de “El relojito” acompañada de la Orquesta de Jorge Ortega; y “El Hotel de los Corazones Solitarios”, un *cover* de Elvis, bajo dirección de Héctor El Árabe Hallal y su Orquesta.

Gloria se luce en la película *Concurso de Belleza* (1958) del director Díaz Morales, donde interpreta “*Good bye*” y “*Night Train*” dos temas al estilo *R&B*, acompañados por las Estrellas del Ritmo.⁴¹ Ese mismo año grabó “Es un golfo” con Chucho Martínez Gil y la Orquesta de Pablo Beltrán Ruiz; esta canción fue integrada en la versión en español de la película de Walt Disney *La dama y el vagabundo* (1955). Dicho tema fue compuesto por Patrón, pero fue Gloria quien escribió la letra; la cual cito a continuación:

Bien lo sé
que es un golfo
es un vago Haragán
pero así yo lo quiero
eso nadie lo podrá evitar

Yo no sé que le han visto
que les pueda atraer
porque aún siendo un golfo
las chicas se disputan su querer

Muy voluble es y engañador
es un encanto de pillo
un adorable seductor
sin un real en el bolsillo

Es genial, algo tiene
que nos llega a enloquecer
pero es así y así lo quiero
aunque a mi nunca me llegue a querer
(x2)

Este rocanrol nos recuerda mucho al estilo del *Pachuco boogie*, que describe una bohemia sensual y amores no correspondidos; ese aire no es gratuito, ya que Gloria era una auténtica chicana de la frontera y su cultura se hibridaba entre México y EEUU. Es así que podemos encontrar correspondencias entre el *rock&roll* chicano y el *R&B* en su música; de este modo es que Gloria Ríos llega a ser la indiscutible reina del rocanrol en México. Sin embargo, la

⁴¹ También participa en otros filmes: *Muertos de miedo* (1958), *Cuentan de una mujer* (1959), *La rebelión de los adolescentes* (1959) y *Melodías inolvidables* (1959).

colaboración cinematográfica que puso a Gloria en boca de todos fue *Juventud Desenfrenada* (1956), cinta dirigida por José Díaz Morales. Patrón y Gloria acompañan el filme con un *cover* en inglés de “*Rock around the clock*” y dos composiciones de Mario: “Tú y tu tía”, con acompañamiento de *doo wop* y “Cua cua”, un *rock&roll* instrumental (Rubli 68).

Esta cinta se estrenó en 1955 en el cine Orfeón. Entre otros actores, intervino la joven Aída Araceli quien, apenas con 16 años, aparece desnuda en la película, convirtiéndose en una de las primeras actrices que se desnudaron ante las cámaras; esto causó gran polémica en la audiencia mexicana, pues “para la sociedad mojigata y conservadora de esa época, una película que presentaba a una joven desnuda, una historia depravada y todo ello al compás del *rock&roll*, simplemente atentaba contra ‘las buenas costumbres’ de la tradicional familia católica mexicana” (69). Aunque *Juventud desenfrenada* significó un antecedente de peso para la popularización del *rock* en México, los comentarios negativos de la moralina hicieron que se estableciera un vínculo estrecho entre delincuencia y *rock&roll*; un estigma que persiguió por décadas al género y buscó desaparecer sus espacios de difusión.

No obstante, el cine fue un vehículo importante para el *rock*, ya que se produjeron muchas películas sobre el tema y para el público era posible ver cómo se bailaba el nuevo ritmo y el estilo que conllevaba; además de las mencionadas, también se estrenaron *Don’t knock the rock* (1956) y *¡Rock, rock, rock!* (1957), con la participación de Alan Freed. Y, por supuesto, los filmes de Elvis Presley.

Rebeldes sin causa

Dentro de la bohemia de la vida nocturna, hemos identificado el estilo del pachuco como un antecedente del ‘*look*’ roquero; el cual es una versión chicana de la vestimenta de esos jazzistas llamados ‘los locos del *bebop*’. Hasta ahora reconocemos los atuendos de dos de las raíces culturales que integran al *rock&roll*: la hispana y la negra; sin embargo, dentro de la cultura *hillbilly* es posible ubicar una forma de vestir y actuar que fue imprescindible para el *rock*.

Es más, podemos aseverar que se vuelve el ‘*look*’ roquero por excelencia, pues encarna a los famosos ‘rebeldes sin causa’. Este sector de la juventud era también conocido como ‘*greaser*’ o ‘grasiento’, debido a la cantidad de vaselina que utilizaban en el pelo para hacerse peinados con copete; también porque realizaban trabajos donde tenían que engrasar máquinas o autos y, naturalmente, mantenían un aspecto sucio por ello.

Los *greasers* representaron una subcultura de los obreros estadounidenses, en su mayoría eran blancos de ascendencia italiana, polaca o griega, pero también podían encontrarse entre ellos algunos de raíces latinas; por supuesto, pertenecían a las pandillas de las grandes ciudades —como las retratadas en *West Side Story*— y eran reconocidos por andar en motocicleta, portando chamarras de cuero al estilo *Hell's Angels*,⁴² playera blanca, *jeans* de mezclilla y lentes oscuros.

Al formar parte de los estratos bajos de la sociedad, los *greasers* mantenían una actitud desafiante y subversiva, como lo harían también los pachucos a su manera. Este *look* llegó a la pantalla grande en 1953, mediante el filme *The Wild One* (traducido como *El salvaje* en México) dirigido por László Benedek. Allí se presenta Marlon Brando como el chico malo por excelencia, el primer modelo a seguir para la onda del *rock&roll*, el primer ‘rebelde’ quien sin aparente motivo mostraba, con su personalidad, que no quería ser ni vivir como la gente común. No obstante, fue hasta 1955 cuando Nicolas Ray estrenó *Rebel Without a Cause* y así inmortalizó el término, convirtiendo al joven James Dean en el portavoz y el rostro oficial del ‘rebelde sin causa’ que gran éxito tendría entre la juventud de los cincuentas:

surgió el gran mito juvenil de James Dean que, poco después, con el estreno de *Rebelde sin causa*, causaría estragos aquí y en todo el mundo. Todos los chavos se entusiasmaron con el carisma y el aire contracultural de James Dean y el pantalón de mezclilla acabó de popularizarse (las escuelas privadas los prohibían) junto con las calcetas blancas y la chamarra roja (las muchachas por su parte usaban tobilleras, crinolinas y cola de caballo). El llamado ‘rebeldismo sin causa’ de la segunda mitad de los años cincuenta representó un cambio en las influencias estadounidenses. Por primera vez ya no fue el consumismo desatado o los dictados del *establishment* lo que cundió, sino las primeras manifestaciones de la contracultura, que allá y aquí eran síntomas agudos de la inconformidad de los jóvenes ante el modelo de vida del anticomunismo y de los rígidos formalismos sociales (Agustín 169).

De este modo, el ‘rebelde sin causa’ comenzó a ser un concepto que enmarcaba la ideología de una generación; aquellos inconformes juveniles se identificaron con las motocicletas de

⁴² Los *Hell's Angels* fue un club de motoristas formado por veteranos de la 2GM, en 1948 al sur de California; conocido por congregarse en las carreteras a numerosos grupos de motocicletas tipo *Harley-Davidson* y ser asociados a la delincuencia por la policía estadounidense.

Brando, con las chamarras de Dean y con la voz y el ritmo de Presley. El rebelde sin causa era temerario y buscaba exponerse a situaciones límite, eso demostró la prematura muerte de James Dean en un accidente automovilístico, durante aquel año del 55; lo que puso en entredicho los alcances de la rebeldía, la cual osaba en transgredir no sólo la idiosincrasia y la moral, sino que escalaba a la propiedad privada (representada en el automóvil).

El término ‘rebelde sin causa’ es la traducción directa al español del título *Rebel without a cause*; sin embargo, el sentido correcto de dicho sintagma nominal no refiere a un rebelde ‘sin motivo’, sino aquel que no tiene una causa judicial, “significa ‘rebelde sin proceso’, un rebelde que está en la línea divisoria y no ha pasado a la delincuencia, un rebelde cultural” (Rubli 61). Para sorpresa de muchos, el término no fue tan popular en EEUU como lo fue en México, donde se usó para etiquetar a los jóvenes que comenzaban a comportarse de forma contracultural. Elvis apareció en el momento justo para tomar la batuta de la rebeldía, tras la baja de Dean; la mesa estaba puesta para la revolución del *rock&roll* y Elvis le gritó al mundo: *Are you looking for trouble?!* Así la juventud supo que había llegado al lugar correcto. Tal como lo expresa García Saldaña, el nuevo rey habría de resumir en sí mismo, todas las raíces de la rebeldía juvenil (38).

Elvis promovió aún más el estilo *greaser*, el cual se volvió ícono del *rock&roll* de los cincuentas y trascendió a tal punto que, para 1978, John Travolta inmortalizó ese *look* en *Grease* (*Vaselina* en su traducción al español); un filme de culto dirigido por Randal Kleiser. El rey criollo enloquecía a las muchachas con su peculiar forma de bailar sobre el escenario, sobretodo, es recordado por el movimiento pélvico que despertaba fantasías sexuales; lo que le ganó el apodo de ‘Elvis *the pelvis*’ y, por supuesto, la represión de la moralina. No obstante, podemos decir que Elvis fue el primer *sex symbol* de la cultura *pop* (como en contraparte femenina lo sería Marilyn Monroe).

Lo cierto es que Elvis logró un éxito nunca antes visto y la industria aprovechó su creciente carrera para producir todo tipo de productos en relación al cantante. En 1955, firma con Tom Parker para RCA lo que lo catapultó al éxito mundial. En 1956 lanza su primer LP, que llegó rápidamente al millón de copias e incluyó éxitos como “*Heartbreak Hotel*”, “*Blue Suede Shoes*”, “*Hound dog*”, “*Don’t Be Cruel*”, “*I want you, I need you, I love you*”, “*Love me*” y “*Love me tender*”; si bien, Elvis recurrió a versionar clásicos del *blues*, también

compuso canciones propias y los mejores compositores del momento –por ejemplo Jerry Leiber y Mike Stoller– trabajaron con él y crearon sus grandes éxitos.

De acuerdo con Moreno Rivas, en Presley se repitió el fenómeno consumista norteamericano, sólo alcanzado con Rudy Valle y Frank Sinatra; tras Elvis surgieron otros ídolos, aunque de menor impacto, como Buddy Holly, Jerry Lee Lewis y los *Everly Brothers*. Por otro lado, también comenzaron a figurar cantantes que representaban a la adolescencia ‘decente’ como Paul Anka, Bobby Darin, Frankie Avalon, Fabian y Ricky Nelson; en contraposición al prototipo de rebelde sin causa (184-185). Lo que evidenciaba el peso que generaba el fenómeno de Elvis sobre el *status quo*.

La industria, a la vez que explotaba la imagen del roquero, neutralizaba su rebeldía mediante discursos moralizantes en las películas; a pesar de ello, los filmes de Elvis fueron un éxito rotundo en taquillas y se produjeron más de treinta. El *rock&roll* era inherente a la rebeldía, había rebasado al sistema; lo que comenzaba a ser peligroso para el poder, el cual no pensó dos veces en manipular y censurar a Elvis. García Saldaña hace un análisis muy pertinente respecto a la molestia que generaba la figura de Presley para la ‘buena sociedad’ americana:

Asumir el papel de negro –aunque fuera como una ingenua caricaturización– era atentar contra la moralidad de la clase media. Así, Elvis fue obligado a rasurar sus amadas y rebeldes patillas y, luego, enviado a Alemania a cumplir con su servicio militar para volverse todo un hombre norteamericano digno de su patria. El rebelde se volvió chavo fresa. Muchos de sus seguidores como él fueron reclutados; otros, enfilaron hacia la cordura y sus sueños alocados rocanroleros se perdieron entre las aulas universitarias (47).

No bastó ‘cortarle el cabello’, pues al haber llegado a la fama internacional, era necesario reafirmar lo reprobable que resultaba ser un rocanrolero como Elvis; dentro del furor anticomunista, fue fácil asociar al comunismo y al diablo con el *rock*. Varios intérpretes del género fueron desacreditados y sus carreras obstaculizadas por ese discurso ideológico.

En México, Elvis fue especialmente atacado con una campaña de desprestigio; se corrió el rumor en la prensa de que el cantante había hecho declaraciones racistas en contra de la comunidad hispana, algo que él mismo desmintió. La famosa frase: “prefiero besar a tres negras que a una mexicana” fue el pretexto para prohibir la fiebre de Presley en los

medios; la radio cesó de transmitir sus canciones de forma temporal y las funciones de sus películas también fueron suspendidas un rato.

El gobierno de Ruiz Cortines, bajo comando de Uruchurtu, comenzaba a notar que había una incidencia de desorden público en lugares donde se congregaban los jóvenes amantes del *rock&roll*; bajo la lógica de que el *rock* era delincuencia, se comenzó a criminalizar a esos chavos que salían de baile por las noches. También la gente perdía el control en las salas de cine, donde se proyectaban las películas del Rey; pues el acceso a los productos culturales estadounidenses le daba a la clase media una sensación de modernidad y progreso. Era inevitable el descontrol ante la presión de un régimen social tan represivo.

Un suceso memorable en la historia del *rock* en México fue, sin duda, el estreno de *King Creole* en las salas del Cine Américas, en la Ciudad de México; se había logrado por fin que se proyectara la película en tierras mexicanas, bajo el título *Melodía siniestra* y la clasificación ‘sólo para adultos’, lo que dejaba ver la mala fe que el oficialismo le tenía al *rock&roll*. Este hecho congregó, en mayo de 1959, a muchos chavos de clase media que vivían en las principales colonias de la capital (Roma, Narvarte, Nápoles, Guerrero, Doctores); quienes habían creado sus propias pandillas que, aunque incipientes, ya se habían ganado fama de revoltosas.

Parménides García Saldaña relata el episodio con lujo de detalles en “El rey criollo” que forma parte de su libro homónimo de cuentos, publicado en 1970. Se dice que las pandillas se descontrolaron por un conflicto trivial, al calor de las emociones que generaba la música; incluso el escritor menciona que hubo golpes y se generaron destrozos en el cine. Otros presentes, como Federico Arana, confirma la llegada de los granaderos esa tarde y la forma violenta en la que disolvieron la riña; un método de control propio de la época. Lo cierto es que dicho suceso abonó a la campaña desprestigianete del *rock* y provocó un veto de Elvis en el país.

Para 1958, cuando Ruiz Cortines le entregó el poder a López Mateos, el país estaba inundado de *rock&roll* y música tropical, esta última era la predilecta de todo público y el corazón de las rumbeadas nocturnas; en ese entonces, las orquestas aún encendían la pista de baile y pasaban del danzón al chachachá, para después bailar ‘de cachetito’ con la música de Ray Coniff quien, según José Agustín, fue el único gringo no rocanrolero con éxito fulminante en México (229). No obstante, así como prevalecían las fiestas y el ambiente

guapachoso, también las protestas sociales no cesaban y el ambiente se tornaba ríspido entre la represión del poder y la resistencia del pueblo; el cual estaba padeciendo carencias alarmantes.

Yo No Soy Rebelde

En México, los adultos habían conocido el rocanrol en los arrabales de la vida nocturna, en los salones de baile y otros lugares más o menos decentes; pero, en general, eran las clases populares quienes disfrutaban de los placeres de la músicaailable. Así fue durante la Época de Oro y, con el estilo pachuco, la hibridación cultural con EEUU se fue naturalizando más allá de la frontera; pero siempre dentro del mundo nocturno de los adultos, donde ocurría el vicio y lo prohibido (el sexo y las sustancias).

A través de la popularización del *rock&roll* en la radio, el cine y la televisión fue que dicha música y su idiosincrasia –cuyo origen remite a las clases bajas– tuvo acceso a la clase media y la burguesía. En especial fue Elvis la gran inspiración para los adolescentes y preparatorianos defeños, quienes encontraban en la voz y el ritmo del rey algo novedoso y que reflejaba su manera de sentir el mundo. Se comenzaba a experimentar ese ‘choque generacional’ del que se hablaría más tarde; los hijos ya no soñaban con tener la misma vida que sus padres y eran culpados por desafiar a la autoridad al querer tomar decisiones propias.

En realidad, los jóvenes eran ‘niños bien’ que iban a la escuela básica, llevaban a su novia al cine en el carro de papá y los domingos, después de la misa, recibían su gasto para la semana; eran menores de edad, entre 14 y 17 años, que compraban los discos de moda e imitaban a los grupos que veían en la TV. Cabe destacar que el primer contacto que tuvo este sector adolescente con el *rock&roll* fue Elvis Presley, Bill Haley, Fats Dominó, *Little Richard* (el muy famoso ‘Ricardito’) y demás estrellas estadounidenses del *doo wop* y *R&B*; para ellos el ambiente nocturno del cabaret y la bohemia les resultaba lejano, no tenían acceso a él porque aquello era sólo para adultos.

En ese sentido, el *rock&roll* de Gloria Ríos les representaba una visión adulta del *rock* y, tal como lo expresan ellos mismos, los primeros jóvenes que hicieron *rock&roll* en México buscaban imitar las fuentes directas de EEUU; “nosotros no tomamos el *rock&roll* de Gloria y de Mario Patrón. No nos basamos en ellos, no elaboramos a partir de ellos...si Ríos no hubiese surgido, no quiere decir que nosotros no hubiésemos existido y hecho *rock&roll*”

(Rubli 92). No obstante, es innegable la gran trayectoria de las Estrellas del Ritmo, el éxito de su propuesta y su influencia en el panorama musical mexicano; mucho de ese éxito sería abono para el triunfo que cultivarían los rocanroleros sucesores.

Además, la formación de Mario y Gloria venía de las grandes orquestas jazzísticas y fueron profesionalmente versátiles, pues así lo exigía el arte del cabaret. En cambio, los jóvenes preparatorianos no tenían una formación musical profesional, muchos de ellos no tenían el dinero suficiente para comprar los instrumentos que necesitaba una banda de *rock*; pero les entusiasmaba aprenderse sus canciones favoritas en la guitarra y amenizar las fiestas familiares con sus interpretaciones, las cuales resultaban peculiares por una razón: eran cantadas en español.

Es así que estos chicos *amateurs* comenzaron a difundir sus *covers* en español de los grandes éxitos del *rock&roll*, tomando la melodía, pero adaptando libremente la letra a nuestro idioma; de esta manera lograron introducirse en un público mucho más amplio, pues abarcaron a sectores que no sabían inglés. El hecho de entender las letras de las canciones, hizo que el público pudiera cantarlas, lo que impulsó la popularidad del *rock&roll* en Hispanoamérica. No obstante, el ejercicio de traducción:

no significaba nada más un fenómeno de dócil mimetismo, sino que constituía la manifestación de condiciones anímicas equivalentes en muchos jóvenes mexicanos ciudadanos y de clase media. Aquí también urgía liberación emocional, pues eso fue en un principio el rocanrol (Agustín 170-171).

Los jóvenes mexicanos adoptaron el *rock&roll* porque encontraron en él un vehículo para expresar vitalidad, rebeldía y una visión diferente de la vida. El *rock* se impregnó en los chavos desde 1955 y, para 1957, los grupos de *rock* amateur comenzaron a profesionalizarse; sin embargo, será entre 1958 y 1965 cuando suceda el auge del *rock&roll* clásico mexicano, tal como lo nombraría Federico Rubli.

La gran novedad de esta música es que era un *rock&roll* hecha por jóvenes para los jóvenes, con la cual lograban descubrir una música propia; por lo que comenzaron tocando en plenos ambientes juveniles: como en las tardeadas de secundaria y en los tés danzantes de los preparatorianos. Conforme el éxito aumentó, los que alcanzaban la mayoría de edad se presentaban en teatros de revista y algunos centros nocturnos; allí consiguieron la atención

de los sellos discográficos, quienes se interesaron en producir esa música tan novedosa (Rubli 103).

Fueron muchos los grupos que surgieron durante ese periodo, pero en especial destacaron los llamados ‘los 4 grandes del *rock*’ o también ‘los 4 jinetes del apocalipsis’, pues llegaron para revolucionar a los niños de casa; me refiero a los *Locos del Ritmo*, los *Teen Tops*, *Los Rebeldes del Rock* y los *Black Jeans* (quienes después se cambiarían el nombre a los *Camisas Negras*). Los grandes éxitos de la época del *cover* corrieron a cargo de estos cuatro grupos; aunque no fueron los únicos, me centraré en ellos por ser los más icónicos, y en algunos otros que alcanzaron cierto reconocimiento y aportaron composiciones originales al rocanrol mexicano, por lo que vale la pena mencionarlos.

Los 4 jinetes del apocalipsis

Los *Black Jeans* (después llamados Los *Camisas Negras*) fue un grupo formado por muchachos de las colonias Condesa, Narvarte y Roma. Después de varios cambios al inicio, sus integrantes definitivos fueron Diego de Cossío (guitarrista), Javier de la Cueva (piano), César Costa (voz), Carlos Loftus (bajo) y Juan Manuel González (batería). Los demás grupos distinguían a los *Black Jeans* por ser los únicos amateurs que tuvieron instrumentos profesionales en sus comienzos; sin embargo, eso no significó una ventaja musical, ya que enfrentaron los mismos obstáculos que todos, al momento de despegar su carrera.

No obstante, los registros históricos del *rock* en México le dan el crédito a los *Black Jeans* de haber grabado, en 1959, el primer disco sencillo en el país; hecho “por un grupo de jóvenes integrado exclusivamente como un conjunto de *rock&roll*, sin músicos profesionales que contaran con experiencia previa en las grandes orquestas o en otros géneros” (Rubli 105). Dicho disco fue un *demo* que traía dos *covers*: del lado A “La batalla de Jericó”,⁴³ una versión en español de la canción “*Jericho*” de Rosetta Tharpe, en ella se narra el pasaje bíblico homónimo y deja ver la estrecha relación entre el góspel y el *rock*. Del lado B, una versión rocanrolizada del corrido popular “La cucaracha”.

⁴³ Llama la atención el éxito que tuvo este tema en tierras mexicanas, debido, en parte, a la tradición judeocristiana que envuelve la religión católica, profesada por gran parte de la población en el país. De alguna manera, podríamos decir que el rock cristiano fue una realidad en los inicios del género en EEUU, pues tuvo una fuerte presencia en los nichos de culto afroamericano y una función primordial de alabanza y adoración.

El único LP que grabaron, fue en 1960 bajo el sello *Musart* y alcanzó gran popularidad; ya firmado como Los Camisas Negras, integró las siguientes canciones, todas *covers*: “El tigre” (“*Tiger*”, popularizada por Fabian y escrita por Ollie Jones), “Mona Lisa” (un éxito homónimo de Nat King Cole, escrito por Jay Livingston y Ray Evans), “Ahora o nunca” (“*Now or never*”, un clásico de Elvis Presley), una versión propia de “La Bamba” (ese tema rocanrolizado por Richie Valens); también incluyó “Zapatos de ante azul” (la afamada versión de “*Blue Suede Shoes*” de Carl Perkins), “La marcha de los santos” (versión en español de la folclórica tonada “*When the saints go marching in*” que Louis Armstrong se encargó de immortalizar con su trompeta), “Fiebre” (*cover* de “Fever”, también de Elvis), “Tú me perteneces” (“*You belong to me*” de los *Duprees*), “¡Oh no!” (adaptación de “Oh, boy!” de Buddy Holly), “Qué noche pasé” (canción original escrita por Hank Cochran) y “Osito Teddy” (escrita por Bernie Lowe y Karl Mann). Dicho LP será uno de los más representativos de esta primera oleada de grupos rockeros. Los *Camisas Negras* grabaron otros dos sencillos antes de desintegrarse en 1961.

Los Locos del Ritmo fue una agrupación formada en 1958 por Toño de la Villa (voz), Pepe Negrete (piano), Álvaro González (guitarra), Alberto Figueroa (requinto), Jesús González (guitarra) y Rafael Acosta (batería); el grupo tuvo la oportunidad de tener un programa de radio los domingos, el cual duró al aire 6 meses por el 6.20 AM. Se llamó *20 minutos de rock con Pepe y sus locos del ritmo*, en ese lapso tocaban en vivo *covers* del rocanrol de moda, pero también interpretaban canciones propias.

Este fue el único grupo de los 4 grandes que además de tocar *covers*, componían; y sus temas eran difundidos a través del programa, lo que llamó mucho la atención. Otro encuentro con los medios de gran aprovechamiento para su carrera fue el programa *La hora del aficionado* que transmitían por el Canal 22, ganaron ese concurso de talentos cuyo premio fue viajar a Nueva York para participar en el *Ted Mack Show*, un concurso similar. Allí ganaron el 2do lugar y la atención suficiente para firmar un contrato con una disquera mexicana.

Se les reconoce como el primer grupo mexicano en grabar un LP de *rock&roll* en México, el cual fue lanzado en 1960 con el título *Rock! con los locos del ritmo*, bajo el sello Maya, perteneciente a Orfeón. El disco cuenta con las siguientes canciones: “Nena no me importa” y “Un gran pedazo de amor” (“*Baby I don’t care*” y “*A big Hunk Of love*”, dos

covers de Elvis), su propia versión de “La cucaracha”, “Tus ojos” (canción original de Rafael Acosta), “Morelia” (composición instrumental de Jesús González), “*Blues tempo*” (composición instrumental de Pepe Negrete), “Crecidito para amar” (*cover* de “*Grow for love*”), “Pedro Pistolas” (adaptación del tema musical de *Peter Gunn*, serie de televisión), “Un vasito con agua” (un tema original compuesto colectivamente por la banda), “Chica alborotada” (una excelente versión en español de “*Tallahassee Lassie*” de Freddy Cannon) y otras dos canciones originales de Jesús González: “El mongol” y “Yo no soy rebelde”.

Destaca en especial esta última canción, al ser original e inédita logró un gran éxito, pues la letra reflejaba el sentir de muchos jóvenes y fue adoptada por ellos para convertirla en un estandarte para esa generación. Así lo expresa José Agustín:

‘yo no soy un rebelde’ vino a ser un cuasihimno juvenil con sus planteamientos ... ese aserto (más franco no podía ser) causó escándalo en la sociedad mexicana; no se veía que el querer pasarla bien y sin preocupaciones era algo perfectamente normal en esa edad, que los jóvenes ya estaban fastidiados de la incomprensión que implicaba verlos como ‘rebeldes sin motivo’ y que ellos manifestaban también los inicios de la agonía de todo un modo de ser y vivir en México (Agustín 170-171).

Al caso, cito la famosa canción de 1960, con el objetivo de ilustrar esos valores expresados de los que habla José Agustín y cómo estos, poco a poco, se convirtieron en una nueva forma de ver el mundo; la cual tuvo sus inicios en estas primeras manifestaciones:

Yo no soy un rebelde sin causa
ni tampoco un desenfrenado
yo lo único que quiero es bailar rocanrol,
y que me dejen vacilar sin ton ni son

Mirarnos locos y formemos en el clan una sesión,
Y las chamacas que andan viendo,
y que nos den un buen jalón,
y con los discos de rebeldes habrá un gran vacilón

Que se suelten las melenas,
vengan abajo los copetes,
hay que se quiten las corbatas,
que se pongan las chamarras,

las guitarras, las rodillas sin parar

Que navajas italianas,
pantalones que sean vaqueros,
que nos tiemblen nuestras piernas sin cesar

[CORO]

En este tema, hecho con tercetos, cuartetos y quintetos, recurre a octasílabos y otros versos en arte mayor; la voz lírica convoca a los jóvenes a pasarla bien, describe la indumentaria característica del rebelde sin causa: melenas, copetes, corbatas, chamarras, pantalones vaqueros, navajas italianas. Pero, aunque podríamos retratar la pinta de un pandillero tipo ‘greaser’, lo cierto es que el llamado es a pasarla bien y disfrutar de un buen baile y una buena música, más que a cometer actos delictivos. Más allá de eso, el discurso resulta, en realidad, cándido e inocente.

Pero la composición más relevante de Los Locos del Ritmo, sin duda es “Tus ojos”; en este *rock* lento, al estilo de Elvis en “*Don’t ask me why*”, encuentra una conjunción entre el *rock&roll* y la balada –algo que tomaría gran fuerza mercadológica poco tiempo después–, y se convierte en una de las mejores canciones de la época del *rock* clásico mexicano. Rafael Acosta estructura esta canción con versos de arte menor (y un único decasílabo en una estrofa pareada) en cuartetos y tercetos; recurre a rimas asonantes para conseguir el ritmo entrecortado (*ragtime*) característico del *rock&roll*.

Tus ojos
Lindos son tus ojos
La primera vez que los vi
Supe, por fin, qué era el amor

Tus ojos
Quiero ver tus ojos
Verlos solo una vez más
Y si quieres me iré

Quisiera el tiempo poder regresar
Y revivir la ocasión

Cuando te vi
Frente de mí

Yo me enamoré de...

Tus ojos
Qué divinos ojos
Desde entonces eres mi amor
Y siempre lo serás

Mi corazón
en la oscuridad
Lo sentía morir

Mas, de pronto
Lo iluminaron
Dos luceros que son
Tus ojos

Benditos son tus ojos
Antes de irme, déjame ver
Una vez más
Tus ojos

El ritmo lento y el tema amoroso fueron elementos principales para el buen recibimiento de esta canción, la cual abrió paso al *rock&roll* dentro de un público más amplio, no solo a la juventud desenfrenada; por supuesto, lo anterior fue clave para el gran éxito que tuvieron Los Locos del Ritmo en su carrera como conjunto. Después de *Rock!* grabaron otro LP, que contenía éxitos como: “Pólvora” (un *cover* de Cliff Richard, “*Dynamite*” escrita por Ian Ralph Samwell) y otras piezas originales como “Ten mi corazón” (de Rafael Acosta) y “La chica más linda del mundo” (creación colectiva).

En este disco debutaron dentro de la banda Mario Sanabria (en el bajo) y Manuel ‘el Che’ López Reyes (como guitarrista de acompañamiento). El grupo no pudo continuar produciendo con la formación original, ya que Toño de la Villa falleció de cáncer un par de años después. La banda se desintegró, pero algunos integrantes siguieron incursionando en la música, en especial Rafael Acosta, quien hizo una propuesta psicodélica en los años setenta.

Los Rebeldes del Rock fue una banda integrada por los hermanos Waldo, Marco Polo y Guillermo Tena, en la guitarra, bajo y requinto respectivamente; José María Silva (batería), Paco Domínguez (piano) y Johnny Laboriel, este último distinguido por su extraordinaria

voz. Alcanzaron la fama con uno de los mejores *covers* hechos en esa época: “La Hiedra venenosa”, una versión en español de “*Poison Ivy*” de *The Coasters*.

La traducción es excelente y permite alcanzar altos niveles interpretativos, ya que el sentido de la letra y la melodía logran complementarse con gran destreza. La interpretación de Laboriel hace que la canción se presuma incluso superior a la original, fue así que “La Hiedra Venenosa” fue el primer *rock&roll* en español que alcanzó un éxito arrollador en la radio mexicana; integrándose oficialmente a la miscelánea del gusto popular.

Para 1960 graban su primer LP, que produjo grandes éxitos como “Melodía de amor” (“*Melodie d’amour*” de *The Ames Brothers*), “Rock del Angelito” (“*Rockin’ Little Angel*” de Ray Smith), “Dulces Tonterías” (“*Sweet Nothing*” de Brenda Lee), entre muchas más. Con Johnny Laboriel como vocalista graban 4 LPs en un período entre 1960 y 1962. Para 1964, graban otro más, llamado *Muévanse todos*; pero con Baby Moreno, un cantante nuevo, ya que Laboriel había despegado su carrera en solitario. Los Rebeldes del *Rock* también grabaron un LP con Angélica María en 1966, haciendo el acompañamiento musical de la cantante; poco tiempo después, el grupo se desintegró.

Los Teen Tops estuvieron confirmados en sus inicios por Armando Martínez (batería), Jesús Martínez (requinto), Sergio Martell (piano), Rogelio Tenorio (bajo) y Enrique Guzmán (voz); después de que Guzmán dejara el grupo para seguir su carrera en solitario, el grupo tuvo varios vocalistas. E incluso, el grupo se vio obligado a grabar todo el repertorio, pero ahora con los nuevos integrantes; siguen activos hoy en día, interpretando su repertorio de antaño.

Son recordados por su pegajosa adaptación de “*Good Golly Miss Molly*” de Ricardito, cuya letra es modificada por completo en su sentido al ser cantada en español, pero que refleja la realidad de los jóvenes y se adapta bien a la melodía, por lo que resulta muy pegajosa. Esta se llamó “La plaga” y estuvo incluida dentro del primer LP de los *Teen Tops*; además otros *covers* de Elvis: “*King Creole*” (“Rey Criollo”), “*Good Rockin’ Tonight*” (“Buen *rock* esta noche”) y “*Jailhouse rock*” (la famosísima “*Rock* de la cárcel”). Otros más de Ricardito (“*Tutti Frutti*”, “*Lucila*” y “*Largirucha Sally*”) y “*Confidente de secundaria*” (“*Boppin’ at the High School Hop*” de Jerry Lee Lewis).

Por mencionar algunos de tantos *covers* que hicieron, porque también destaca “*Muchacho triste y solitario*” (“*Lonely blue boy*” de Conway Twitty); canción exitosa que

Enrique Guzmán se llevó consigo cuando incursionó en su carrera como solista. Esta fue la banda que más *covers* hizo en el periodo de *rock&roll* clásico.

Originales en español

También podemos mencionar a otras muchas bandas que fueron famosas y figuraron dentro del panorama del *rock&roll* en México, en su etapa pionera; como los *Crazy Boys*, los *Boppers*, los *Gibson Boys*, los *Viking Boys*, los *Hooligans*,⁴⁴ los *Sonámbulos*,⁴⁵ los *Sinners*, los *Jokers* y los *Hermanos Carrión*. También destacan bandas como los *Yaki*, que comenzaron haciendo *covers* muy buenos, por ejemplo “Diablo con vestido azul” (“*Devil with blue dress*” de Mitch Ryder), pero después mantuvieron una carrera más extensa en la etapa psicodélica del *rock* mexicano.

De estos otros tantos grupos, salieron también las primeras joyas originales del género. Uno de ellos fueron los *Blue Caps*, quienes primero se integraron como Los solitarios en 1958, con Armando Trejo (guitarra), Jorge Gutiérrez (requinto), Tito Ahumada (batería), Alberto Camilli (piano) y Jorge Barón (cantante); después sería sustituido por René Ferrer en la voz. Es ahí cuando cambian su nombre a los *Blue Caps* (como el grupo que acompañaba a Gene Vincent). Aunque nunca grabaron un LP, pero sí varios sencillos,⁴⁶ son recordados por dos canciones en especial: “Vuelve primavera” y “Tú y el *rock*”, ambas de la autoría de Armando Trejo.

Este par, junto con las composiciones de Rafael Acosta (los *Locos del Ritmo*), forman parte de una acotada lista de canciones originales producidas en la presente etapa de *rock&roll* clásico mexicano; momento cuando, más bien, la tendencia comercial apuntaba a la sobreexplotación del *cover*. A pesar de lo osado que resultaba aventurarse a componer una

⁴⁴ La única banda que adaptó un cover de “*Pink Shoe Laces*” de Dodie Stevens, la titularon “Agujetas de color de rosa” y con ella lograron convertir una canción que en inglés había sido poco afortunada, en un éxito memorable en su versión en español. También hicieron un cover de “*Heartbreak Hotel*” de Elvis (“El hotel de los corazones rotos” que nadie hacía desde Gloria Ríos y que sólo César Costa retomó en ya en su carrera como solista).

⁴⁵ Este grupo se encargó de popularizar en México la música de Jerry Lee Lewis, con sus canciones “Grandes bolas de fuego” (“*Big Balls Of Fire*”) o “La fiesta está de ambiente” (“*Whole Lotta Shaking Goin’ On*”).

⁴⁶ Destacan “Por qué te amo tanto” (cover de “*Why do I love you so*”, de Johnny Tillotson), “Patrulla americana de buen humor” y “Trátame bien” (otro *cover* de Elvis).

propuesta original –quizá por la falta de estudios musicales–, algunos jóvenes roqueros escribieron sus propios temas y produjeron su propuesta musical.

De las pocas canciones originales, “Vuelve Primavera” fue de los éxitos más grandes; tanto así que otras bandas la retomaron e interpretaron su propia versión de la letra de Trejo, como lo harían los mismo *Locos del Ritmo* y el argentino Johnny Tedesco. Aunque es una canción sobre desamor, expresa la vitalidad y entusiasmo de una juventud sensible; cito la letra a continuación:

En una noche muy triste y solitaria
La luna llena parecía hablar
El invierno ha llegado
y el sol ya va a salir
Más el canto de mi alma dice así

Vuelve, vuelve primavera (primavera x4)
Vuelve, vuelve que te espero) (que te espero x4)
Pues quiero decirte algo
que tú tal vez no sepas
Me siento derrotado
y acomplexado por ti

Vuelve, vuelve primavera (primavera x4)
Vuelve, vuelve que te espero (que te espero x4)
Mi triste corazón te dice:
"mi vida yo te quiero tanto"
Porque si no me quieres tú,
yo moriré de amor

Siento que todo mi ser
Se estremece al escucharte
Pues tu vos arrulla mi alma
Que te espera ardientemente

[CORO]

La canción de Trejo tiene una rima muy bien cuadrada, utilizando sextetas en los coros y versos de arte menor en heptasílabos y octosílabos, solo a veces utiliza arte mayor con versos de nueva, diez y doce sílabas. A mi parecer, dicho tema fue más trascendente en cuanto a fondo y forma que “Tú y el *rock*”, no porque este fuera malo, sino porque el otro era más armonioso en su composición; aunque hay que destacar el solo de Jorge Gutiérrez en el requinto, porque es francamente disfrutable.

Obra banda que destacó por una canción original fue los *Sleepers*, formada por Rafael Miranda (guitarra), Jorge Darío (voz) y Enrique Muñoz (batería); curiosa y memorable es su tema “Ojos de araña” grabada en 1961 y escrita por Miranda. La canción describe a una muchacha que ha cambiado su forma de ser y de vestir desde que se influyó por las modas del *rock&roll*. Cita la letra para percibir con mayor detalle la forma en que refleja esta situación:

En la escuela yo te conocí
Tú no me querías ni hablar
Tu carita roja estaba
De la pena que te daba

Ahora tus amigas
ya te pervirtieron
Ya no me quieres ni hablar

Antes eras seriecita
Ahora solo bailas rock
Te pintas ojos de araña
Y peinado a la Bardot

Si te compusieras
Qué feliz sería
Me enamoraría de ti...

Los versos son sencillos y expresan mucho con pocas palabras, entre cuartetos y tercetos describe el atuendo de la chica acorde a la época; esos ‘ojos de araña’ se refieren al delineado que se hacía la modelo inglesa Twiggy, el cual consistía en dibujar finas líneas alrededor de los ojos, simulando pestañas. Eso daba la sensación de que los párpados tenían ‘patitas’ como de una araña. Brigitte Bardot fue otra celebridad que marcó tendencia en los años sesenta e inspiró el estilo de muchas jóvenes en el mundo; famosa por su presencia en el cine francés, también formó parte de la contracultura. Se popularizó su estilo de cabello, el cual iba suelto o en chongo con un aspecto ‘despeinado’ y que sobresalía por un flequillo que se abría por los lados y contorneaba el rostro.

Es muy valioso encontrar el reflejo de una época a través de las letras producidas dentro de un contexto artístico que resultaba un vehículo para la libertad, en un ambiente muy represivo. Sin duda, la juventud supo echar andar su creatividad y buscar medios para

expresar su realidad y su sentir. Además de los *Sleepers*, otros grupos como los *Gliders* compusieron rocanroles divertidos, curiosos y que buscaban transmitir ese espíritu relajado al cual apelaba el *rock&roll*; su composición “La llorona loca” de 1962 es prueba de ello.

Los *Silver Rockets* fue una banda conformada por chavos provincianos, provenientes de Orizaba, Veracruz, quienes grabaron un LP casi en totalidad por temas originales; destacan “Pecosita”, “*Rock* del espacio”, “Muchacho zafado” y un muy buen *cover* instrumental de “San Luis Blues” de William Christopher Handy. Es cierto que otras bandas también compusieron ocasionalmente canciones originales como Los Solitarios y su sencillo “A la boa le gusta el *rock*” o los *Playboys* con “Qué día tan cruel”, pero en realidad no son piezas tan brillantes.

Lo que tienen en común las letras de esta etapa del *rock&roll* en México es que la música representaba una válvula de escape para los jóvenes de aquellos días; tal como lo expresa José Agustín, el *rock*:

Ni remotamente representaba un vehículo de una concepción de la vida, como ocurrió 10 años después; en todo caso daba constancia de formas de la vida juvenil: la escuela, los ligues, las broncas con los papás, gustos, diversión y mucha energía. Los jóvenes tampoco eran desenfrenados, como se les acusaba, ... más bien se rebelaban ante la rigidez e intolerancia, ante la vaciedad de las propuestas de la sociedad ... No se trataba de que los jóvenes emergieran como una fuerza especial en la vida política; más bien ellos fueron los primeros en manifestar inconscientemente un orden insatisfactorio en lo esencial; lo único que reclamaban era que ‘los dejaran ser’; querían expresarse y desarrollarse en ambientes menos opresivos moral y culturalmente (Agustín 172-173).

De esta manera, es perceptible la profundidad con la que el *rock* tocaba las fibras de la sociedad, pues el joven al buscar en el disfrute de la vida el placer primero, ponía en entredicho la lógica del progreso y el mecanismo de productividad; para una sociedad como el de la Guerra Fría, el descanso y pasarla bien no era algo digno de gente ‘decente’ sino algo de ‘vagos’. Por lo que demandar o hacer uso de su derecho al goce resultaba profundamente subversivo.

Sin embargo, ocurría una contradicción fuerte ya que algunos universitarios e intelectuales consideraban al *rock&roll* como parte del colonialismo estadounidense y

recibían el discurso de dicha música como algo superficial y estúpido. Mas la persecución que recibió el *rock* durante esos años fue algo real, esa rebeldía complementó con los años las luchas políticas y fue combatida con la misma saña.

No obstante, el fenómeno del *cover* fue algo que se salió de control; la industria, al ver lo lucrativo que resultaba copiar un ritmo de moda y cuadrar una letra en español, comenzaron a producir un gran número de bandas que hacía *cover* de las adaptaciones ya hechas por otras bandas. Es decir, fue una práctica bastante común que, al triunfar la canción de un grupo determinado, alguna otra agrupación decidiera grabar el mismo tema; a veces lograban imprimirle un estilo particular, ejecutaban mejor unos que otros o cambiaban la letra, haciendo una traducción distinta.

Es posible ver dentro de la aparente uniformidad, ciertas diferencias y aportes creativos. Pero también es notable que, en ocasiones, algunas bandas ya muy mercantilizadas, tendieran a banalizar las letras de las canciones que adaptaban al español; llega un punto en el que es evidente que el *rock&roll* llegó a sonar idiota y superficial, o que una propuesta buena había sido reproducida tanto que comenzaba a perder su esencia. Hay un deterioro palpable, que responde también al momento histórico, cuando el orden mundial recrudecía sus armas de control.

Del rocanrol a la balada

La satanización a los ‘rebeldes sin causa’ tuvo su reflejo también en la producción musical; las disqueras querían quedarse con la mina de oro que implicaba el nuevo ritmo, pero no era posible continuar alimentando en los jóvenes los aires de renovación y libertad. No en el tenso ambiente nacional que se vivían, entre protestas y represiones; al poder le urgía mantener al público entretenido, pero en calma. Y tanto en México como en EEUU, el *rock* era una cosa del demonio y la campaña de desprestigio que sufrió fue intensa:

Desde los hogares, las escuelas, el gobierno, los pulpitos y los medios de difusión se satanizaba al rocanrol porque era una puerta a la disolución, el desenfreno, el vicio, la drogadicción, la delincuencia, la locura, ¡el infierno!: el *rock* era cosa del demonio. O comunista, porque en esos tiempos se vivían Los Grandes Furores Anticomunistas (Agustín, 63).

Fue así que la industria, astuta como era, comenzó a desarrollar un discurso que la beneficiara, sugiriendo que no todos los rocanroleros eran demoniacos, algunos eran ‘rebeldes sin causa’ que debían aplacarse; pero los habían ‘decentes’, niños buenos con modales que podían cantar y bailar el nuevo ritmo sin parecer desquiciados. Se logró convencer a los ‘buenos’ padres de familia que la culpa era de Elvis Presley y su contoneo erótico, y que, en realidad, no todo el *rock&roll* era Elvis; en un lapso relativamente corto, la sociedad mexicana compró la idea de forma implícita que una rebeldía juvenil acotada y no violenta quizá sería sana (Rubli 83). Y para la industria fue un producto muy lucrativo.

Esta faceta que vivió el *rock&roll* entre 1963 y 1968, fue un equivalente a lo que pasó con el *R&B* o la ‘música racial’ en su proceso de ‘blanqueamiento’ o manipulación para encajar como producto en la audiencia blanca en EEUU. El modelo del *cover* fue un arma poderosa para esta dilución del *rock&roll* mexicano; el proceso de traducir la letra de una canción pegajosa y adaptarla de forma superficial, fue la manera en la que se desempeñaron los productores de muchos solistas de aquellos años.

Muchos cantantes de las bandas más representativas de *rock*, continuaron sus carreras en solitario, cantando *covers* bajo dicha fórmula; muchas veces replicando el trabajo que se hizo en grupo en su etapa original; de acuerdo con Rubli, ese parecía el único camino válido para los artistas nacionales (141). Las disqueras manipularon su imagen y su trayectoria, haciendo versiones mexicanas de los cantantes anglosajones de moda, como fueron Bobbie Darin, Frankie Avalon, Bobby Vee, Pat Boone, Ricky Nelson, Bobby Vinton y Neil Sedaka.

De este modo, había una calca mexicana de algún cantante estadounidense; por ejemplo, los Hermanos Carrión eran los *Everly Brothers*; Julissa, Doris Day; Vianey Valdés, Brenda Lee; César Costa, el Paul Anka mexicano. Otros cantantes que dejaron sus grupos para seguir su camino como solistas fueron Paco Cañedo (los *Boppers*), Ricardo Rocca (los *Hooligans*), Vivi Hernández (los *Crazy Boys*), Manolo Muñoz (los *Gibson Boys*) y, por supuesto, los ya mencionados Enrique Guzmán (los *Teen Tops*) y Johnny Laboriel (los *Rebeldes del Rock*).

Quienes fueron impulsados como solistas desde el inicio de sus carreras fueron Angélica María, Alberto Vázquez, Queta Garay, Mayté Gaós y Pily Gaós; en ellos se encarnó la imagen de ‘niños buenos’. Por ejemplo, Angélica María fue llamada ‘la novia de México’ por su forma educada y correcta de ser; César Costa replicó se modelo, pero desde la figura

masculina. Son ellos quienes llevan a cabo la transición del *rock* a la balada en la música popular mexicana; “todos ellos tuvieron un éxito extraordinario e, inconscientes como eran, pronto olvidaron la rebeldía rocanrolera y se convirtieron en dóciles instrumentos de los ‘directores artísticos’ y de los productores de cine” (Agustín 252). Y es que, además de la promoción vía musical, todos ellos tuvieron la oportunidad de participar en películas juveniles de baja calidad, que reforzaban dicho estereotipo de decencia y corrección política.

Sin embargo, esta transición hacia la balada banal tuvo mayor impacto al incorporarse una serie de cantantes hispanos en el panorama musical de México; nombres como Rocío Durcal, Massiel y Raphael (de España), Leo Dan y Palito Ortega (de Argentina), y Roberto Carlos (de Brasil) figuraron dentro del imaginario popular y ganaron adeptos que muy pronto reemplazaron el nuevo ritmo acelerado por las tonadas más tranquilas.

Clausura de cafés cantantes en 1965

Los teatros de revista fueron un escenario idóneo y, por lo tanto, muy común para el *rock&roll*; ya que los espectáculos intercalaban música tropical, rancheras, boleros y números de comedia. En ellos participaron artistas del cine de oro –como los ya mencionados comediantes–, grandes orquestas jazzística y los primeros rocanroleros de clase media.

Se presentaba en foros –como en 1960 era el Blanquita–, pero también fueron itinerantes, como la conocida Caravana Corona.⁴⁷ Patrocinada por la marca homónima de cerveza, esta carpa reunía una diversidad amplia de artistas y se iba de gira por varias provincias de la República mexicana, así lo hizo por 26 años (de 1956 a 1982); de esta manera se lograba difundir las distintas propuestas de música popular a lo largo del país, pues llevaba presentaciones en vivo a lugares bastante comunicados. Fue considerada una auténtica ‘cuna del espectáculo en México’ porque allí se presentaron grandes artistas y fue el primer escenario para muchos otros que crecerían más tarde; todos los grandes rocanroleros mexicanos encontraron en la Caravana Corona una escuela de fogueo impresionante.

Otro escenario importante para el *rock&roll* en el país fueron los tés danzantes, realizado por los jóvenes preparatorianos en los salones de baile, como el *Maxim’s Club Imperial*, el Claro de Luna o el Riviera; estos sitios daban foro a las mejores orquestas

⁴⁷ Fundada por el empresario Guillermo Vallejo y su esposa Martha Badager.

populares del momento, quienes interpretaban distintos géneros, entre ellos el *rock&roll*. Sin embargo, lo que los diferenciaba del cabaret, era que los tés danzantes estaban dirigidos a un público juvenil; al contrario del otro, que presentaba un espectáculo para adultos.

Los cafés cantantes se crearon por la exigencia de tener lugares donde se pudiera escuchar *rock* en vivo, en un lugar propio para el ingreso de menores de edad; es así que entre 1961 y 1962 surgieron estos espacios, similares en un principio a los cafés *beatniks*, donde se leía poesía en voz alta sobre un escenario. Allí se privilegiaba el *rock&roll* por encima de otros géneros y sólo se servía café, refrescos, jugos y malteadas; lo que le daba un ambiente de sobriedad y, de alguna manera, infantil, pues funcionaban con horario de cinco de la tarde a once de la noche.

Estos sitios no contaban con pista de baile, por lo que estaba prohibido bailar o mantener una actitud desordenada; de este modo, los chicos se veían obligados a bailar sentados desde su mesa. Este fue un fenómeno meramente capitalino y constituyó un ambiente particular de vida nocturna entorno al *rock*; a comparación de los clubes donde se tocaba *blues* y *rock* en ciudades fronterizas como Tijuana, cuyo ambiente, de hecho, era más pesado y estaba dirigido a un público mayor.

Surgieron varios cafés cantantes que se volvieron famosos por su concurrencia, los preferidos fueron La Faceta y El Ego, *Ruser*, *Roselli*, *Schiaffarello*, Ariel, La Rana Sabia, *Colo Colo*, *Harlem*, *A Plein Soleil*, *Chamonix*, *Chapeau Melon*, *Hollaballoo*, *Milleti*, *Robbeau*, La Telaraña, *La Rue*, El Café Amor, *Dar Salam*, *Pau Pau* y El Sótano. Como es evidente, la oferta fue amplia, pues la demanda también lo fue.

Se decía que se congregaba mucho aforo en sus locales y, a pesar de las restricciones absurdas, el ambiente se alborotaba. Este formato de presentaciones nocturnas tuvo su auge hasta 1964, cuando las funciones comenzaron a interrumpirse por las constantes redadas de los granaderos, quienes consideraban aquellos sitios como centros de descontrol y perversión; allí, la fuerza del orden llegaba a hostigar y maltratar tanto a músicos como a los chavos que asistían, en muchas ocasiones los amedrentaban a golpes y eran acusados de consumir drogas o alcohol en esos establecimientos.

Lo que era completamente falso, ya que el ambiente de los cafés cantantes era, en realidad, sano y familiar. Lo cierto es que los puntos de congregación entorno al *rock* alarmaban a las autoridades, quienes estaban obsesionadas con suprimir cualquier expresión

o pensamiento que consideraran inconveniente. Bajo esta lógica, el regente Uruchurtu mandó por fin, en 1965, a clausurar y extinguir definitivamente todos los cafés cantantes y foros de espectáculos como cabarets, teatros y centros nocturnos:

un importante desplazamiento en el gusto de la juventud que paulatinamente fue absorbiendo la ‘desrocalización’ y se fue olvidando de las expresiones puras del *rock&roll* en favor de la balada. El entorno sociopolítico del país también contribuyó a ello, conduciendo a una censura de los espacios destinados a la música juvenil en vivo: los cafés cantantes (Rubli 153).

A pesar de la censura que sufrió el género y de una aparente pausa en el panorama musical del país, el *rock* mexicano encontraría nuevas influencias en grupos que vinieron a la capital desde la frontera México-estadounidense, trayendo consigo toda su formación en *blues*, jazz y otras experimentaciones propias de la época, como sería el *rock* psicodélico. Además, para el mismo año de 1965, tiene su explosión la Beatlemania y lo que llamarían “la invasión británica;” la cual se trató de la llegada de un gran número de bandas inglesas, que propondrían un *rock* novedoso e influenciarían la producción musical americana.

Con la invasión inglesa, algunos historiadores consideran el fin formal de la etapa de *rock&roll* clásico, para pasar a otro tipo de *rock*, que encontraría su medio de expresión a través del movimiento *hippie*. Es cuando el género retoma su fuerza primigenia, con la cual irrumpió en la juventud, y entonces se propone trascender lo musical y convertirse en un verdadero movimiento social; el cual tendrá su manifestación más potente hacia finales de la década de los sesenta y principios de los setenta.

No obstante, dentro del emergente escenario urbano que brindaba la Ciudad de México se desarrollaron grandes bandas provenientes del norte del país, que se convertirían en precursoras y pioneras de un auténtico *rock* nacional. Tal fue el caso de Javier Bátiz, quien llegó al entonces Distrito Federal en 1963, dejando atrás a su conjunto inicial los *TJ's* —el cual formó en 1957 a sus trece años y con quienes debutó en el *Convoy Club* de Tijuana interpretando canciones de Muddy Waters, Jimmy Reed, B.B. King, Chuck Berry, Fats Domino y Bo Diddley; todos ellos grandes exponentes del *blues* y el *rock&roll* primitivo—, para influir con fuerza en el movimiento rocanrolero capitalino.

Tal como puede percibirse en las palabras que retoma Rubli del propio Bátiz: “cuando llegué a la Ciudad de México, yo estaba tocando música que nadie ahí había escuchado antes” (95) es por ello que se le considera al ‘Brujo’ Bátiz como el principal exponente del *blues* en el *rock* mexicano; es decir, fue mentor de una larga lista de importantes músicos (guitarristas ilustres, entre ellos Carlos Santana) y dejó un legado en el *rock* progresivo de finales de los sesenta, en la psicodelia mexicana de los setentas y en el posterior *rock* urbano de los ochentas. Lo que demostraba que en Tijuana florecía un movimiento muy diferente entre los jóvenes músicos que asimilaban de forma natural la cultura del *blues* y del *R&B* que transitaba por la frontera; por lo tanto, “en Tijuana no se desarrollaría el *rock&roll* con *covers* en español con el afán comercial de ser programados en la radio; en cambio, se gestarían las auténticas raíces y los sólidos pilotes para poder edificar años más tarde el movimiento original del *rock* mexicano” (Rubli 84).

En ese tenor, los cafés cantantes abrieron paso a las nuevas propuestas que venía de la frontera norte; poco a poco se fueron dando a conocer otros importantes precursores del *rock* nacional, como sería el grupo *Tijuana Five*, liderado por Alberto ‘El pájaro’ Isordia, quien posteriormente conformaría a los famosos *Love Army*, banda emblemática de la Onda Chicana que –para este momento– apenas comenzaba a gestarse. En los escenarios de los cafés cantantes también se presentaban los clásicos grupos de rocanrol capitalino, como los *Sinners*, los *Rebeldes del Rock*, los *Locos del Ritmo*, los *Teen Tops*, los *Hooligans*, los *Crazy Boys*, los *Sleepers*, los *Gliders*, los *Rockin’ Devils* y toda la amplia variedad de propuestas rocanroleras de la época; junto a ellos comenzaban a presentarse también esos grupos de origen norteamericano como los *Yaki* con Benny Ibarra, quienes también marcaron tendencia en el panorama musical.

Tras el abrupto exterminio de los cafés cantantes en 1965, la juventud quedó ávida de espacios donde congregarse y escuchar *rock&roll* en vivo; por lo que muy pronto tomó fuerza la moda del patinaje sobre hielo, en especial la famosa *Insurgentes Ice Hink* que, además de ser sede de los Juegos Olímpicos en el 68, un par de años antes fue escenario del *rock* y sitio predilecto de las juventudes que querían divertirse mientras escuchaban su música favorita en vivo. Allí se congregaba un auditorio mayor y con más libertad de movimiento, lo que dio pie para que grupos, hasta entonces desconocidos, debutaran y ganaran popularidad; algunos de ellos fueron Los *Romans*, los Profetas, los *Shakes*, los Esclavos y los *Sound Machine*,

estos últimos despegarían con mayor fuerza y después cambiarían su nombre a *La Máquina del Sonido*, cuando comenzaron a actuar de manera profesional.

Otro grupo que tendría presencia tanto en las pistas de hielo como en los grandes escenarios del *rock* psicodélico posterior sería *Three Souls in My Mind*, liderado por Alejandro Lora; sin embargo, los rockeros más representativos de este ambiente sin duda serían los *Dug Dug's*. De acuerdo con Rubli, esta agrupación proveniente de Durango no pasó por la experiencia de los *cafés cantantes*, sino que, tras su llegada a la Ciudad de México en 1966, comenzaron a tener éxito en la pista de hielo *Insurgentes* y al poco tiempo grabaron su primer EP con la disquera RCA. Poco a poco su originalidad comenzó a ser reconocida y encabezaron una nueva generación de roqueros que ya no se conformaban con interpretar versiones en español de éxitos anglosajones —como los *Beatles*, quienes ya estaban en boga para ese momento— sino que buscaban experimentar en un discurso que resultara auténtico y, así, empezar a construir el posterior *rock* psicodélico mexicano, cuya cumbre se alcanzaría en Avándaro.

CAPÍTULO III

LA ERA DE ACUARIO

Existencialistas y Beatniks

Los bombardeos atómicos en Japón marcaron el fin de la Segunda Guerra Mundial como el más devastador de todos; Theodore Adorno aseguró que no se podría escribir poesía después de Auschwitz y fue cierto que una atmósfera desoladora inundó el ánimo de los tiempos. De este modo, el existencialismo comenzó a cobrar fuerza en el imaginario colectivo a partir de los años cuarenta, aunque sus inquietudes ya habían sido planteadas décadas atrás; pensadores decimonónicos como Soren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger cuestionaron el sentido de la vida moderna, y la literatura de Franz Kafka, por ejemplo, profetizó el sinsentido y el absurdo del siglo venidero.

No obstante, la obra de Jean Paul Sartre pronto se popularizó en Europa y la noción del absurdo tuvo gran impacto en las diversas expresiones artísticas del siglo XX, las cuales se enriquecieron con las propuestas creativas de las vanguardias entreguerras; los artistas de la posguerra recurrieron al surrealismo, dadaísmo y demás estéticas emergentes para transmitir el desamparo en el que los Estados-nación habían dejado a la humanidad. La obra de Albert Camus fue medular para el panorama intelectual de aquellos años, sobretodo su libro *El mito de Sísifo* (1942), un ensayo crucial que cimentó las bases para el desarrollo del absurdo como una filosofía y una estética.

En su texto, el nobel argelino cuestiona la vida a través del suicidio, es decir, cómo la muerte o el deseo de morir admite las grandes cuestiones de la existencia, duda de su sentido o vuelve al sentido una condena, tal sucede en el mito griego de Sísifo quien es condenado por los dioses a vivir la eternidad realizando un sólo trabajo: subir una roca enorme cuesta arriba, para que esta rueda de regreso una vez estando en la cima. El autor recurre al pasaje mitológico para ejemplificar el sentir de la vida moderna y debate la consigna de que la vida tiene un sentido particular. Afirma que, en realidad, no la tiene; sino que, ante el vacío sólo es posible crear. Es por ello que imaginaba a Sísifo feliz, pues a través de la felicidad se puede alcanzar la libertad de elegir, es decir, el libre albedrío; el mismo que se busca a través de la muerte o del suicidio.

Los artistas escénicos fueron quienes más profundizaron en exponer dichas ideas tan complejas. Influenciado por la escritura surrealista de James Joyce, el dramaturgo irlandés Samuel Beckett estrena su obra *Esperando a Godot* en 1953; la cual se vuelve un referente del teatro del absurdo, por retomar los pensamientos existencialistas de sus antecesores y trasladarlos a la escena mediante dramas de alta complejidad en cuanto a fondo y forma. El teatro del absurdo busca desafiar las lógicas aristotélicas del teatro y construir un discurso profundo dentro del sinsentido. En esta obra, Beckett cuestiona la religiosidad y la fe, para poner en manifiesto la premisa nietzschiana “Dios ha muerto”; Godot es Dios que nunca viene. Otro genio del absurdo fue Eugene Ionesco, quien tres años antes estrenó *La cantante calva* (1950) en París, rompiendo un paradigma dentro del teatro; pues a la lógica absurda le agregó un tono fársico, de tal manera que la obra no sólo servía para reflejar una circunstancia o condición humana sino también para satirizar sobre ella, a manera de crítica social.

En realidad, aquellos primeros años de la Guerra Fría fueron por demás caóticos; sobra decir que, aunado a los conflictos intervencionistas de EEUU con América Latina, en muchas otras partes del mundo sucedían disputas de la misma naturaleza. Casi a la par iniciaba la Guerra de Independencia de Argelia y la Guerra de Vietnam, la Guerra de Corea acababa de empezar y recordemos el golpe de estado en Guatemala en 1954 o el inicio de la Revolución Cubana en 1953; también sucedieron otros conflictos ideológicos que tomaron fuerza en Europa del Este y no está de más mencionar que el movimiento por los derechos civiles en EEUU comenzó en aquel tiempo, con el boicot de los autobuses en 1955, liderado por Rosa Parks.

Es decir que estos acontecimientos marcaron el ambiente de la época, reflejado en el pensamiento, modo de vida y expresiones artísticas contemporáneas. Por ejemplo, en México, la Revolución Cubana tuvo un fuerte impacto en los círculos intelectuales de izquierda o disidentes, en los grupos obreros y estudiantiles, donde se divulgaban las ideas de actualidad; de este modo, el existencialismo también tuvo alcances entre los artistas mexicanos durante los años cincuenta. Tal fue el caso del grupo *Hiperión*⁴⁸ o el de José Revueltas “quien, a pesar de que siempre profesó la doctrina marxista, en su literatura muchas veces se vio como auténtico existencialista” (Agustín 43).

⁴⁸ conformado por Emilio Uranga, Jorge Portilla, Leopoldo Zea, Luis Villoro, Manuel Cabrera, entre otros.

Por lo tanto, estas ideas fueron adoptadas por la juventud mexicana de clase media a principios de los sesenta, quienes imitaban el atuendo de los existencialistas franceses (con boina negra, bigotes y cuello de tortuga), sus dinámicas sociales y sus actitudes: “eran jóvenes sensibles, insatisfechos y la rolaban por los cafés y bares de *Saint Germain des Près* ... alentaron una imagen de desinhibidos y perversidades intelectuales que con gusto le entraban al alcohol y al hashish... tataranietos de los poetas malditos” (Agustín 42),⁴⁹ por lo tanto los mexicanos leían también a Sartre y Camus, a Pär Lagerkvist, a Hermann Hesse y los poetas de la Generación *Beat*; asistían a los ‘cafés existencialistas’ (o ‘cafés *beatniks*’) que se promovieron ampliamente en aquel entonces en la capital, donde se servía café, se escuchaba *jazz* y se leían poemas de forma eventual. Se distinguían por tener nombres creativos como La Rana Sabia, Punto de Fuga, El Gato Rojo, Acuario, El Coyote Flaco y el Gatolote, por mencionar algunos.

Lo cierto es que el existencialismo en México integró diversidad de juventudes incomprendidas y ‘extrañas’, por no decir exóticas; sin duda, su desarrollo intelectual se asoció a las ideas marxistas y al comunismo en aquellos tiempos de anticomunismo. No obstante, su naturaleza polémica radicaba en que:

era una corriente pesimista, desencantada...pero humanista e incluso con algunos tintes románticos; en todo caso expresaba la atmósfera desoladora que pendía en Europa después de los nazis, fascistas y bomba nuclear (...) El existencialismo influyó enormemente porque fue una de las primeras manifestaciones de un espíritu de los tiempos, o un estado de ánimo colectivo, de desencanto paulatino que después abarcó casi todo el mundo (Agustín 41).

Sin duda, las juventudes del mundo polarizado por la Guerra Fría encontraron una conexión entre sí mediante dicha concepción filosófica; los mexicanos existencialistas encontraron un punto de encuentro con los *beatniks* estadounidenses, principalmente a través de la literatura. En realidad, en México este aire contracultural juvenil surgió como un híbrido entre ambas

⁴⁹ Al hablar de ‘poetas malditos’ nos referimos a aquella generación de poetas románticos franceses decimonónicos que marcaron una corriente estética particular por su contracultural forma de vida, relacionada con los excesos, las sustancias y la vida nocturna; algunos de ellos se volvieron íconos de la cultura popular como Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, posteriormente retomados como símbolos dentro de la onda del *rock*. El término es acuñado por primera vez por Paul Verlaine en 1884 en su libro homónimo.

corrientes: existencialistas y *beatniks*. Y resulta natural, ya que las primeras manifestaciones del movimiento *beat* en EEUU tuvieron lugar a la par de las corrientes francesas.

En 1945, los adolescentes Jack Kerouac y Allen Ginsberg conocieron a William Burroughs en la Universidad de Columbia, en Nueva York; año que podríamos considerar como el inicio no oficial de la Generación *Beat* (menciono ‘no oficial’ puesto que Burroughs nunca se consideró como tal parte del grupo, aunque fue el líder y guía por excelencia); más tarde, al grupo se incorporarían Gregory Corso, Gary Snyder, John Clellon Holmes y Neal Cassady unidos por inquietudes similares:

Todos coincidían en una profunda insatisfacción ante el mundo de la posguerra, creían que urgía ver la realidad desde una perspectiva distinta y escribir algo libre como las improvisaciones del jazz, una literatura directa, desnuda, confesional, coloquial y provocativa, personal y generacional; una literatura que tocara fondo (Agustín 44).

Y la correlación con el sentir de la época es clara; mientras Camus publicaba *La caída* en 1956, Burroughs ya había sacado a la luz una de sus obras mas crudas: *Junkie* (1953), la cual hace una crítica profunda al consumo de drogas como un síntoma de la posguerra americana, en un momento cuando era ilegal hablar de las drogas en el país; a través de su obra, Burroughs permite “comprender cómo era posible que un ciudadano supuestamente normal llegara a convertirse en un degenerado enemigo de la sociedad” (Ginsberg 11) dejando al descubierto la gran erosión social que ha enfrentado EEUU desde el siglo pasado y aún sufre en la actualidad como consecuencia de sus negocios armamentísticos. Por su parte, también en 1956, Ginsberg publicó su célebre poema “Aullido”, cuyo primer verso se volvió un emblema de la Generación *Beat*: “vi a las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura...” (traducción propia); sin duda, refiriéndose a los jóvenes universitarios que despertaban a la crudeza de un mundo ceñido bajo las condiciones de la Guerra Fría.

A mediados de los cincuenta, la juventud norteamericana atravesaba una transformación profunda; con Elvis, el *rock&roll* se había infiltrado en la buena sociedad y los niños de casa querían rodar por el camino con sus automóviles (como James Dean) o sus motocicletas (como Marlon Brando). Fue así que la contracultura –que ya había nacido desde los locos años veinte– tomaba forma, maduraba y era plasmada en la literatura como nunca antes; así lo hizo Kerouac en 1957 con su obra *En el camino*, la novela manifiesto que sentó

las bases, no solo de los rebeldes sin causa, sino también del espíritu *hippie* que surgía en los años sesenta. Para 1959, Burroughs publica *El almuerzo desnudo* y ya se hablaba de los *beatniks* como un sector aparte en la sociedad estadounidense.

El término ‘*beat*’ sería usado por primera vez por Kerouac en 1948, para nombrar a esa ‘generación de furtivos’ que comenzaba a rodar por la nación norteamericana; heredera de la Generación Perdida que encabezó Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway, retomó las inquietudes que sus antecesores expusieron treinta años antes, pero ahora con mayor intensidad, ya que su contexto –después de las dos guerras mundiales– se tornó más oscuro y hostil. Es así que se consideraron a sí mismos como una generación golpeada, agotada, vencida, derrotada, engañada (connotaciones del término ‘*beat*’ dentro del caló del *jazz*) y el engaño radicaba justamente en el desencanto del sueño americano y en las brutales fallas de un país bélico; “años después, Ginsberg diría que ‘*beat*’ era una abreviación de ‘beatífico’...tenían razón pues la religiosidad era profundísima entre los *beats*” (Agustín 46).

Pero para buscar su espiritualidad, el joven blanco estadounidense tuvo que reflejarse en su otredad, la cual se encontraba en los barrios bajos de las grandes ciudades; allí, asumido como el ser más solitario y decadente del mundo, podía reconocerse en los negros y en los pandilleros de diferentes orígenes étnicos, se asimilaron así como blancos pobres y de esos mismos barrios salieron como pandilleros transformados en *beatniks*; quienes iban detrás del alcohol, las bencedrinas, la marihuana y la morfina; y, por supuesto, iban en busca del *jazz*:

Librada de ondas bélicas, la sociedad norteamericana podía mantener a un grupo de ociosos cuyo mayor deseo era divertirse, rolaquear. Entretenerse viajando por Estados Unidos –a lo largo y ancho– para agarrar la onda en Frisco (San Francisco), Denver o Nueva Orleans, bebiendo cerveza, fumando mota, llegándole a las *chicks*. Relajarse con el *jazz*, con el *jazz* de los negros: los blancos rompieron la barrera racial (García Saldaña 32-33).

De acuerdo con las ideas de Parménides, el *beatnik* persiguió al *jazz* porque, al tener una esencia negra casi en su totalidad, rompía de forma drástica las concepciones sociales a las cuales estaba acostumbrado y que lo hacían sentir encerrado; en el *jazz* experimentaba la libertad sexual, la libertad del cuerpo y del pensamiento, lo que retaba a la sensibilidad ‘cuadrada’ y ‘fresa’ de la sociedad blanca y racista. Fue, de este mismo modo, que el *beatnik* encontraría al *rock*; con su llegada, la respetable clase media incorporaría un nuevo arquetipo

norteamericano: el roncarolero, quien se convertiría en un mito tras haber representado el papel de rebelde y chavo maldito, el cual provenía del pandillero hecho *beatnik* (García Saldaña 34-36).

De este modo, el *beatnik* comenzó una constante búsqueda espiritual, no sólo en la vida bohemia de los estratos sociales más bajos, sino que, en consecuencia, se interesó por los debates intelectuales de la época; los grandes acontecimientos de la Guerra Fría, como la Revolución Cubana y la disputa bipolar con Rusia, fueron puntos clave en la construcción discursiva y el debate ideológico que sostuvo la Generación *Beat* en su literatura, su activismo político y su estilo de vida. De su evidente simpatía por las ideas marxistas, surgió el término '*beatnik*', el cual unía la palabra '*beat*' y '*Sputnik*', esta última haciendo referencia al satélite espacial lanzado por Rusia en 1957 como respuesta a la rivalidad tecnológica con EEUU; por lo tanto, el término '*beatnik*' hacía una referencia clara al sector comunista del país norteamericano y fue usado de forma amplia y peyorativa para descalificar y marginalizar a este grupo de intelectuales. Con el tiempo, se popularizó de tal forma que fue adoptado de manera natural por el imaginario colectivo, cambiando su connotación ofensiva y volviéndose un sinónimo de 'existencialismo estadounidense'.

La afición por la cultura oriental no se quedó en la simple simpatía por la Unión Soviética y sus ideas políticas, sino que la Generación *Beat* también se adentró y adoptó las propuestas espirituales de Asia, como el budismo y el hinduismo, como una alternativa real a la religiosidad occidental. Así lo reflejaron en su arte, retomando el misticismo, la conexión con la divinidad y el uso extraordinario de mantras, colores y formas afines a la cultura oriental. Por lo que no resultó nada extraño que dicha estética fuera retomada en la etapa psicodélica del hippismo, cuando el uso de sustancias alucinógenas se popularizó en EEUU; sobretodo en San Francisco, California, ciudad predilecta de los poetas *beats* y cuna de la contracultura estadounidense.

En busca del hongo mágico

Para hablar del *rock* psicodélico es necesario traer en cuenta dos cosas: la influencia de las sustancias psicoactivas en el imaginario colectivo y el papel que tuvo la cultura británica en el proceso. Las guerras del opio contra China en el siglo XIX son sucesos que destacan en la historia del imperio británico, por lo que el consumo de dicha sustancia se volvió

representativa de la sociedad inglesa; escritores como Thomas De Quincey, Arthur Conan Doyle y Óscar Wilde dejaron registro de la estrecha relación entre Londres y la amapola. No obstante, la resina de esta flor no sería el único estimulante que impactaría las conciencias de los ingleses.

Aunque las propiedades de los opiáceos habían cultivado escenarios oníricos en el arte británico, como lo demostraría Lewis Carroll en 1865 con su inmortal novela *Alicia en el país de las maravillas* (repleta de alusiones a estados alterados de conciencia), no sería hasta el siglo XX cuando Europa tendría un encuentro profundo con los alucinógenos, drogas enteógenas o sustancias de poder, llamadas así por los nativos americanos por la carga espiritual que traían consigo. Todo comenzó con la búsqueda de los alucinógenos, empresa iniciada por algunos científicos y etnobotánicos durante la primera mitad del siglo pasado, quienes decidieron estudiar distintas especies de hongos endémicos tanto en Europa como en América.

Por ejemplo, en 1938 Albert Hofmann y W. A. Kroll, científicos de la farmacéutica *Sandoz* en Suiza, estudiaron las propiedades del cornezuelo: un hongo parásito que afecta las espigas del centeno, con el fin de encontrar sustancias terapéuticas que contribuyeran al gran desarrollo tecnológico de la medicina; como había sucedido recientemente con la penicilina, encontrada en el moho del pan. Fue así que sintetizaron la sustancia veinticinco veces, obteniendo la dietilamida de ácido lisérgico y lo llamaron LSD-25; no obstante, los resultados reales de dicha investigación se encontraron hasta 1943 cuando Hofmann manipulaba la sustancia en el laboratorio y por accidente tuvo un ligero contacto con ella.

Tras tocarla apenas con la punta de los dedos, después de un rato comenzó a experimentar sus efectos alucinógenos; sin saber qué ocurría, decidió salir del laboratorio junto con su asistente rumbo a su casa en bicicleta (por las prohibiciones de movilidad durante la 2GM). Allí experimentó alucinaciones caleidoscópicas y otras experiencias sensitivas que registró en sus bitácoras; a partir de entonces comenzó a probar el uso humano de la sustancia en dosis controladas. Este descubrimiento puso a Hofmann bajo la mirada de Occidente y fue considerado por el psicólogo Duncan B. Blewett como uno de los tres grandes hechos en la ciencia del siglo XX, junto con la separación del átomo y el hallazgo de la estructura química del ADN (Agustín 98), sobretodo por las implicaciones que el LSD tendría en la sociedad un par de décadas más adelante.

Por otro lado, su contemporáneo Robert Gordon Wasson también estaba indagando acerca de los hongos y sus estructuras químicas en aquellos años; con su esposa de origen ruso, Valentina Pavlova, compartían una afición por los hongos *amanita muscaria*, una especie muy común en Europa del Este, sobretodo en la región de Siberia y que se había popularizado en la cultura europea por los cuentos de Hadas, en donde era común identificar a este integrante del reino *fungi* por su característico color rojo y blanco. Conocido por su potencia alucinógena e incluso por ser mortalmente tóxico, este hongo resultaba legendario también por aparecer en la célebre novela inglesa de Carroll, en donde Alicia encuentra reposando a Absolem la Oruga Azul sobre una mosca agárica mientras fuma de una shisha. Estas referencias sin duda marcaron camino para la incorporación de los hongos mágicos a la contracultura.

La pasión de Wasson se vio incentivada por el antropólogo austriaco Roberto Weitlaner quien radicaba en México y había estudiado a los pueblos originarios de México y su cultura milenaria; fue así que en 1938 envió una muestra de hongos oaxaqueños al Museo Botánico de Harvard, dando a conocer las especies medicinales mexicanas a la academia científica estadounidense. Algunos otros antropólogos extranjeros como Jean Bassett Johnson, Richard Evans Schultes, Blas Pablo Reko y Eunice Pike profundizaron en investigaciones de campo y apuntaron su interés por los hongos hacia Huautla de Jiménez en Oaxaca; siendo Pike quien guió a Wasson hacia la sierra mazateca. En 1955, el etnólogo norteamericano conoció por fin a María Sabina, con quién experimentó la ingesta de hongos derrumbes y quedó fascinado por su sabiduría; fue así que regresó a Huautla y comenzó a frecuentarla cada vez más, acompañado de sus colegas y amigos.

Tal fue el caso de Roger Heim, quien fuera director del Museo de Historia Nacional de París; o del mismo Hofmann quien, tras acompañar a Wasson a Huatla, se llevó consigo varias muestras de distintos tipos de hongos para analizarlas. De este modo “determinó que su componente esencial era la silocibina y que la mayor parte de los hongos alucinogénicos pertenecía al *genus psilocibe*” (Agustín 89). Así que para 1957, Wasson publicó en la revista *Life* un reportaje acerca de María Sabina y el uso de los hongos enteógenos en su pueblo, el cual llamó “En busca del hongo mágico”; tanto Wasson por ‘descubirla’, como Hofmann por darle ‘nombre científico’ fueron reconocidos por la academia occidental por dar a conocer dicha sustancia.

Por otro lado, este hecho catapultó a María Sabina en la fama internacional, algo para lo que (por supuesto) no estaba preparada la chamana; de un momento a otro, la mirada del mundo estaba puesta sobre Huautla y, muy pronto, este pueblo escondido entre la sierra pasó a ser punto de reunión para el turismo psicodélico que cobraría gran fuerza durante la década de los sesenta. Hablar sobre la vida y obra de María Sabina, y de su legado como símbolo de la contracultura, sería un tema aparte; sin embargo, es preciso señalar la gran influencia que tuvieron sus enseñanzas en la filosofía y el arte contemporáneo, además de ser una figura de gran importancia para la contracultura mexicana durante la segunda parte del siglo XX.

Aunque es cierto que Wasson y otros extranjeros mucho publicaron acerca de los rituales con ‘niños santos’ y acrecentaron su fama mundial, en realidad María Sabina poco o nada recibió a cambio de aquella lucrativa promoción; sino que fue víctima del extractivismo académico y de persecución policiaca por divulgar una ‘droga’ que sería prohibida tras su auge. A pesar de que ella lamentó mucho la degeneración de la sabiduría milenaria, el daño ya estaba hecho: la revolución había comenzado.

Si bien los hongos fueron un punto clave en el encuentro de occidente con los alucinógenos, la verdad es que en el México prehispánico ese era un asunto cotidiano; en todas latitudes del territorio de América existe una vasta variedad de plantas de poder y los pueblos originarios han hecho uso de ellas naturalmente desde muchos siglos atrás, por lo que no resulta raro ni ‘exótico’ que se hayan asimilado a sus culturas y formen parte de su cosmovisión, su arte y su filosofía. La semilla de la virgen (*rivea corymbosa*) por ejemplo, también llamada *Ololiuhqui*, fue un alucinógeno predilecto entre los náhuatl y demás pueblos del centro de México; era utilizado en rituales y estaba asociado directamente con *Xochiquetzal*, la diosa del agua y la fertilidad, por lo que alcanzaba un fuerte arraigo en la cultura.

Por este motivo, la sustancia fue perseguida por la Santa Inquisición Española en épocas coloniales, buscando su exterminio, pues consideraba su uso como detonador de ideas subversivas e impulsor del culto a lo pagano, desde la óptica cristiana evangelizadora. A pesar de que se buscó ocultar dicha planta de poder, su uso se asimiló en el sincretismo cultural; sin embargo, no fue sino hasta 1919 cuando Blas Pablo Reko le dio su actual nombre científico. No obstante, dentro de sus expediciones por México, Wasson también envió a Hofmann una buena cantidad de semillas para que este las analizara; allí:

‘el descubridor’ del LSD se quedó pasmado al comprobar que la sustancia básica del *ololuc* era casi la misma del cornezuelo del centeno, las ácidoamidas lisérgico-d e isolisérgico-d, que están estrechamente relacionadas con la dietilamida de ácido lisérgico-d, o sea, el LSD. Las semillas de la virgen son LSD puro y natural (Agustín 96).

Es así que Hofmann volvió a generar revuelvo entre la comunidad científica europea en 1960, al confirmar que su gran descubrimiento ya era conocido entre las comunidades nativas mexicanas desde hacía muchos siglos atrás. Lo cierto es que muchas plantas psicoactivas son endémicas de México, como lo sería el peyote, por mencionar una especie más de gran relevancia en esta historia.

La palabra ‘peyote’ proviene del náhuatl ‘*peyotl*’, la cual refiere a cualquier planta medicinal; no obstante, fue utilizada para llamar al cactus sagrado del desierto, cuyo nombre auténtico es ‘*hikuri*’ de origen huichol. Esta cactácea floreada sin espinas se puede encontrar en el norte de México, en la región limítrofe con EEUU (San Luis Potosí, Zacatecas, Durango, Chihuahua, Sonora, Nuevo León, Coahuila, Texas, Nevada, Nuevo México, Arizona, California y Baja California) y desde siglos ha sido una planta de poder para los nativos norteamericanos nómadas, huicholes y rarámuris, entre otros. Sin embargo, su uso no se limitaba a la región antes mencionada, sino que encontraba convergencias entre las culturas del bajío y centro del país.

El peyote era utilizado como estimulante y energizante para cazar o soportar los viajes que hacían los mensajeros prehispánicos de un lugar a otro; sin duda su consumo también fue ritual y los peregrinajes fueron ceremonias en sí mismas, para encontrar al cacto y para encontrarse a sí mismo. Es así que, en la tradición nativa, el *hikuri* mantiene una relación estrecha con la figura del venado, habitante furtivo del desierto; del mismo modo, esta planta se volvió el alucinógeno más representativo de México por la popularidad que alcanzó entre los científicos e intelectuales del siglo XX.

En 1897, Arthur Heffter (un científico alemán) aisló por primera vez la sustancia activa del peyote, nombrándola ‘mescalina’ por encontrar una relación química con los alcaloides de los ‘botones de mescal’ (*sophora secundiflora*), otra planta considerada el alucinógeno más antiguo de las Américas, según Peter T. Frust. Lo cierto es que no fue sino hasta 1919 cuando Ernst Späth sintetizó la mescalina en un laboratorio, obteniendo el

principio activo del peyote de forma aislada; lo que ocasionó una gran popularidad de la sustancia en Occidente.

Para finales de la década de 1930, existía ya bastante literatura al respecto, como la investigación antropológica de Weston La Barre titulada *The peyote cult*, así como otros textos de Omer C. Stewart, J. S. Slotkin, Bárbara Myerhoff, David Aberle, entre otros. En 1948, el artista escénico francés Antonin Artaud escribiría *Viaje al país de los tarahumaras* como testimonio de su experiencia con el cactus; lo mismo sucedería con el inglés Aldous Huxley quien probaría la mescalina de forma sintética y en dosis controladas, con la cual encontraría la inspiración para escribir dos de sus obras más importantes: *Las puertas de la percepción* (1954) y *Cielo e infierno* (1956), ambos títulos reflejan la fuerte influencia del poeta romántico William Blake, un pilar de la tradición artística anglosajona; quien era un gran amante de los estados alterados de conciencia, por lo que siempre estuvo fascinado por el misticismo y las alucinaciones.

En su libro *El matrimonio del cielo y el infierno* (1790), Blake escribe el siguiente verso: “Si las puertas de la percepción se purificasen cada cosa aparecería al hombre como es, infinita” (175), el cual es citado como epígrafe en el ensayo de Huxley de 1954, quien retoma dichas palabras para titularlo. La propuesta filosófica de Blake demuestra una reflexión profunda sobre la energía y los planos alternos a la realidad inmediata, en su verso expone que la gran limitante del ser humano son sus cinco sentidos, los cuales no le permiten percibir en su totalidad al universo; esto, por supuesto, sugiere que hay realidad mucho más allá de lo que podemos percibir con la experiencia vital y que la única vía para trascender es la expansión de la conciencia.

Así lo menciona en el verso posterior: “Pues el hombre se ha encerrado hasta el punto de no ver sino a través de las grietas estrechas de su caverna” (Blake 175), donde retoma la alegoría de la caverna de Platón para ilustrar los distintos niveles de conciencia del hombre y la imperante necesidad de expandirla para entender un poco más de qué va este asunto de estar vivo. No cabe duda que, en el arte de expandir la conciencia, Huxley fue todo un maestro; cual explorador de las realidades alternas, experimentó no sólo con mescalina sino también con LSD, siendo esta última la sustancia predilecta para acompañarlo hacia la muerte. Mas la influencia de los románticos ingleses se impregnó en la tradición poética anglosajona y llegó al *rock*, por supuesto, a través de importantes usuarios de sustancias

milenarias como el joven poeta Jim Morrison quien, inspirado por su gran pasión por la lectura, nombró a su grupo *The Doors* en un claro diálogo con las ideas inglesas antes mencionadas.

Al hablar de los alucinógenos en la cultura occidental estamos tocando ya los fundamentos de la psicodelia. El peyote representó un elemento de gran importancia para forjar la identidad de la contracultura; para los estadounidenses significó un encuentro consigo mismos a través de la otredad (las culturas nativas) y para los mexicanos, un regreso a la propia identidad como sólo se había visto en la etapa de los muralistas. Lo cierto es que los muralistas ya habían abierto las puertas al uso recurrente de psicotrópicos durante sus procesos creativos:

en eso de atacarse para crear, los antecesores de estos gringabachos fueron los muralistas mexicanos, quienes, en una asamblea a fines de los años veinte, a su vez acordaron, por aclamación, fumar marihuana para pintar mejor, ya que, según Diego Rivera, eso hacían los artistas aztecas en sus buenos tiempos” (Agustín 45).

Es así que las grandes figuras del movimiento muralista, como lo fue Rivera, Siqueiros u Orozco, tuvieron un contacto muy cercano con la cultura prehispánica, su estética y su conocimiento milenario; por supuesto, su afición a dichos temas los mantuvo en una postura de resistencia a través del arte popular, lo que se tornaba bastante subversivo pues no sólo desafiaban a la alta cultura, sino que también al poder político al ser relacionados con el comunismo. En ese sentido, los *beats* tuvieron un proceso similar.

En busca de mayor libertad y experiencias más profundas, estos intelectuales estadounidenses anduvieron por México justo en aquellos años y experimentaron sin reservas con todo tipo de sustancias; se convirtieron, entonces, en pioneros de los alucinógenos, sobretodo del peyote y de este modo, profundizaron su interés en el misticismo. Estas plantas de poder influyeron de forma directa o indirecta en las obras pilares de la generación, en íconos como Burroughs, Kerouac, Ginsberg y Corso; aunque no fueron los únicos.

Tras migrar a la Ciudad de México de forma eventual, los *beatniks* tuvieron contacto con el círculo literario existencialista mexicano; el poeta Sergio Mondragón, junto con su esposa Margaret Randall fundaron la revista *El corno emplumado* donde traducían y publicaban lo más vanguardista de la literatura *beat*. Pero no sólo fungían como un canal de

difusión para la poesía, sino que formaban parte del fenómeno de forma activa. En un departamento en la calle Río Hudson de la colonia Cuauhtémoc vivía Phillip Lamantia y allí se reunían con él otros poetas como Ray Bremser, Homero Aridjis, Juan Martínez, Carlos Coffeen Sepas, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, Mondragón, Randall y Ginsberg.

De este grupo reunido en México, se comenzó a difundir la literatura *beat* en América Latina; su influencia alcanzó a poetas de Sudamérica, en especial en Colombia, Ecuador y Cuba. El café *beatnik* El Gato Rojo fue también un punto de encuentro para los talentos de la contracultura, donde se tocaba *jazz*, se leían poemas y también hacían presencia artistas como Parménides García Saldaña y Felipe Enrenberg; dos intelectuales que conocían muy bien de qué iba la contracultura.

Este auge sin duda contribuyó a que el peyote y demás alucinógenos fueron conocidos más allá del ámbito prehispánico y cuyo uso fuera promovido en contextos artísticos y en otras latitudes; como fue el caso del constante intercambio de sustancias naturales y sintéticas entre América y Europa, lo que consolidó su presencia masiva en la cultura para los años sesenta. Esto deja ver que “los *beatniks* se adelantaron tremendamente a su tiempo... desde los años cincuenta previeron los cambios del ser humano que se manifestarían a fin de milenio y diseñaron nuevas, más funcionales, rutas de acceso al alma y el espíritu” (Agustín 53).

En México cobraría una fuerza especial hacia los años setenta, pues se robustecería una identidad contracultural en torno a las filosofías indígenas que eran propuestas por los intelectuales de la época; tal sería el caso de Carlos Castaneda con su libro *Las enseñanzas de Don Juan* (1968), resultado de su investigación antropológica a los nativos del desierto fronterizo. Sin duda, los testimonios de Castaneda sobre la experiencia con el peyote inspirarían a muchos jóvenes a aventurarse en la contracultura ‘jipiteca’ y abriría paso para las manifestaciones artísticas y culturales de vanguardia en el país; representadas, por ejemplo, en figuras como Alejandro Jodorowsky. Pero, para entender cómo penetró el hipismo en nuestro país, es necesario revisar un poco lo que sucedía en San Francisco y su estrecha relación con Inglaterra, con quien intercambiaban materia prima para las drogas, pero también para la música y la cultura.

En aquellos años, la experimentación científica con los alucinógenos tuvo un gran auge; de aquella empresa surgieron varios personajes que marcaron caminos importantes dentro de la contracultura. En relación con el LSD, es posible ubicar en EEUU a dos grandes exponentes: Ken Kesey y Timothy Leary; dos posturas ante lo psicodélico que se contraponían entre sí, de forma ideológica y geográfica.

El primero de ellos se encontraba en la costa oeste, en el barrio Perry Lane, dentro de la zona universitaria de Stanford, en Palo Alto, California; muy cerca de San Francisco. Kesey probó el LSD por primera vez en el Hospital de los Veteranos de Menlo Park, donde ofrecían un pago de 65 dólares por participar en experimentos científicos con drogas. Su encuentro con la sustancia fue novedosa y revitalizante, por lo que comenzó a frecuentar el hospital hasta que su participación le fue negada. Sin embargo, aquello le había cambiado la vida por completo, por lo que buscó la forma de conseguir mayores dosis, para ampliar los descubrimientos de dicha experiencia.

En aquel entonces, el LSD no era ilegal y estaba en fase de experimentación científica, por lo que conseguirla directamente del laboratorio no resultaba tan difícil; la farmacéutica suiza *Sandoz*, quien promovió los descubrimientos de Hoffman, suministraba la sustancia a quien lo pidiese bajo un permiso médico o universitario. De este modo, Kesey consiguió más ácido lisérgico y de mejor calidad; pronto mandó a pedir mescalina en polvo, también peyote y otras plantas de poder de la frontera sur, convirtiendo a Perry Lane en el núcleo de las drogas enteógenas, para entonces exclusivas e inéditas en la Costa Oeste.

Además de abrir camino en el uso de psicotrópicos, Kesey también dejó huella en la literatura *beat*; bajo los efectos alucinógenos e inspirado en su experiencia dentro de hospitales psiquiátricos, escribió su novela ejemplar *Uno voló sobre el nido del cuco* en 1959 y publicada en 1962, la cual se volvió famosa por ser llevada al cine en 1975 bajo el título *Atrapado sin salida* y protagonizada por Jack Nicholson. En ella representa la naturaleza represiva del Estado y la constante lucha del hombre por su libertad, física y mental, lo que hace de su protagonista un arquetipo contracultural de héroe.

Además de su incursión en la literatura, la cual dejó dos novelas prodigiosas más, Kesey se dedicó a ser *beatnik* de tiempo completo; tal lo relata Tom Wolfe en *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968), otro gran literato de la generación y cronista de las andadas

psicodélicas de los *Merry Pranksters*, el grupo que formó Kesey en 1963 con los aficionados a los psicodélicos que se congregaban en Perry Lane y en La Honda, un rancho de su propiedad en misma zona. Allí formaron una comuna con diferentes personalidades, entre ellos Neal Cassady, el gran amigo de Kerouac y Ginsberg, quien se apuntó al volante del viaje psicodélico que emprendieron en 1964, cuando Kesey compró un autobús escolar modelo 1939, el cual pintaron con colores estridentes y formas al estilo hindú, adecuaron como casa rodante llena de artefactos, música (Bob Dylan y Ornette Coleman, por ejemplo) y mucho LSD diluido en jugo de naranja, marihuana y anfetaminas.

A este bus psicodélico lo llamaron *Furthur*, un derivado de “Further”, es decir: más allá. Y en efecto, planeaban llegar por carretera hacia ‘el más allá’ o, en este caso, al otro extremo del país: a la Costa Este, a Nueva York, en específico, donde se encontraba el otro gran maestro de los psicodélicos: Timothy Leary. En su extenso viaje, de naturaleza física y psíquica por igual, los *Merry Pranksters* vivieron experiencias delirantes y desenfrenadas, en constante experiencia estética con altas dosis de *rock* y situaciones límite con la policía, las cuales registraron en material filmico. Al llegar a Nueva York se reunieron con los viejos *beats* amigos de Cassady y buscaron contactar con el psicólogo Leary; sin embargo, este no los recibió como ellos esperaban.

El académico de Harvard conoció los hongos en Cuernavaca y dicha experiencia le cambió la vida, después de ello no pudo quitar el dedo del renglón y se dedicó a conseguir grandes cantidades de LSD para implementarlo en sus cursos universitarios; pronto ganó adeptos como Ralph Metzner y Richard Alpert, y eventualmente lo despidieron de la universidad por sus actividades disruptivas. No obstante, eso no detuvo a Leary y se contactó con Al Hubbard, Dr. Spaulding y otros químicos que le siguieron suministrando ácido lisérgico.

El concepto de los alucinógenos que tenía Leary discrepaba por mucho con el de Kesey y su grupo. Este creía que el viaje psicodélico debía ser silencioso y solemne, exento de ruido e imágenes, austero y en lugares abiertos o en cuartos con paredes blancas; que incitara a la meditación y a prácticas espirituales. Algo que claramente no compartían los *Merry Pranksters*. Pero ambos grupos coincidían la creencia que el LSD podía despertar la conciencia y en lo imperativo que resultaba repartir la sustancia y facilitar el consumo a la mayor gente posible; por ello, Leary se dedicó a enviar todo tipo de alucinógenos por correo

a sus colegas y a simpatizantes de La Liga para el Descubrimiento Espiritual, su escuela de pensamiento.

Sin embargo, ambas corrientes del movimiento psicodélico de los sesenta chocaron entre sí, por ser tan opuestas como las costas Este y Oeste del país. Pero, a pesar de las diferencias, los Pranksters pudieron sacarle provecho a ese encuentro, como fue la experimentación con DMT y el establecer contacto con Augustus Owsley Stanley III, “el más grande manufacturero de LSD del mundo” (Agustín 110). Este químico e ingeniero de audio americano sería un personaje clave para la consolidación del movimiento *hippie* tanto en EEUU como en Inglaterra y el mundo; conocido como ‘*Bear*’ (Oso) o simplemente ‘Owsley’, su nombre fue sinónimo de LSD de alta calidad; de su ingenio y su capacidad para sintetizar con gran pureza el principio activo del ácido lisérgico surgieron variantes de la sustancia con potencias y nombres característicos, los cuales inspiraron a un sinnúmero de creativos de la zona sanfranciscana de California, como sería el famoso *Owsley Blues*, el *Purple Haze* (el favorito de Jimi Hendrix y que alude en su canción homónima), el *White Lightning* o el *Spring Sunshine* (famoso en México, según José Agustín, como el ‘anaranjadito’ o el ‘sol rojo de nuestros corazones’; este último apodo en clara referencia a Mao Tse Tung).

La variada oferta de Owsley abrió el abanico de posibilidades al demandante mercado de la experimentación con psicotrópicos y propició que la nueva cultura de los alucinógenos tuviera un auge sin precedentes. Sus alcances inundaron las calles de Haight-Ashbury, un barrio en el corazón de San Francisco, el cual recibe su nombre de la intersección entre dos calles: Haight y Ashbury, en donde tenían sus casas y estudios la plana mayor de rocanroleros de los años sesenta como Janis Joplin, Hendrix y The Grateful Dead: “En las viejas casas tipo victoriano/edwardiano del barrio mencionado, se establecieron estudiantes, comunas, intelectuales, escritores y grupos de *rock*” (Rubli 255), es así que representó el núcleo del cosmos contracultural, la cuna del hipismo.

Hay muchos factores que marcaron el inicio del movimiento *hippie* como periodo histórico, uno de ellos fue –sin lugar a dudas– la revolución psicodélica ligada al uso masivo de alucinógenos naturales y sintéticos; otro fue el conocimiento y la adopción de las filosofías orientales en la búsqueda de ‘la verdad de la vida’, para alcanzar un nivel de iluminación mayor que la ofrecida por las religiones tradicionales (en EEUU, por ejemplo, el

protestantismo puritano de los colonos fundadores). Ligado a ello, también significó el inicio de una lucha social y política por la liberación de los dogmas tradicionales que dictaban el ‘cómo se debía vivir’ y una postura pacifista antibélica en contra de las agendas armamentísticas de los gobiernos en turno, por supuesto, en el marco de la emergente disputa bipolar.

Es así que no resulta raro que diversas corrientes del pensamiento y movimientos civiles hayan apostado por el activismo como medio para la protesta y el cambio social, como lo fue el feminismo y la liberación sexual, los derechos civiles de la comunidad afroamericana o latina y distintos grupos de disidencia política ligados al comunismo; los cuales adquirieron mayor fuerza tras el asesinato del presidente John F. Kennedy en 1963, “dicho evento político propició el despertar de la juventud norteamericana hacia un vasto activismo que abarcó aspectos políticos, sociales, religiosos y culturales” (Rubli 255), ya que dejó en evidencia la gran crisis que atravesaba el país y el panorama del mundo en general.

No obstante, la contracultura representada en el arte y el estilo de vida *hippie* se convirtió en una protesta en sí misma y convirtió al *rock* como el medio más potente y transgresor de expresión artística y cultural:

Los jipis fueron considerados como una importantísima manifestación de la contracultura característica de la segunda mitad de los sesenta. El *rock* era su vehículo de expresión natural, especialmente desde que a partir de 1966 se modificaron sustancialmente las formas y los temas de esta música, que dejó de ser mera liberación emocional para convertirse en surtidor de tomas de conciencia y complejo contracultural (Agustín 273).

El término ‘*hippie*’ está ligado con fuerza a la tradición *beatnik* y al léxico de las comunidades jazzísticas afroamericanas. Antes de la aplicación del término ‘*beat*’ para designar al blanco ciudadano atraído por el estilo de vida marginal de los negros, existió el ‘*hipster*’ quien resultaba un aficionado al *jazz* y a la vida nocturna con mayor intensidad que el *beat* promedio, podría haber sido un *beat* más salvaje, pero al final ambos términos fueron usados de manera alterna y aplicados como sinónimos. Mas el término ‘*hipster*’ es más antiguo y remonta a los años cuarenta, cuando el *jazz* estaba en su cumbre y existieron celebridades como Harry The Hipster Gibson; deriva del vocablo ‘*hip*’, el cual comenzó a usarse como adjetivo para lo que ‘está en onda’ y antónimo de lo ‘*chic*’, es decir, lo establecido por el

status quo, lo convencional y políticamente correcto. Por lo tanto, lo *hip* resultó la vida incorrecta y contracultural, y el '*hipster*' fue aquel que 'agarraba la onda', un 'macizo', un rebelde intelectual, ese fue el sentido que le dieron los *beatniks* al término en sus novelas canónicas.

Por otro lado, el *hippie* sería entonces un hermano menor del *hipster*, más cándido y alegre, a la vez menos oscuro y, con el tiempo, menos *underground*. El término salió a la luz en 1965 a través del periodista Michael Fallon del diario *San Francisco Examiner* quien, por primera vez publicó la palabra para describir a los vecinos del barrio Haight-Ashbury quienes llevaban un estilo de vida muy peculiar y controvertido. Los *hippies* fumaban marihuana, consumían LSD, escuchaban *rock&roll*, pregonaban amor y paz, vivían de forma comunal y, ante todo, apostaban por un retorno a la vida sencilla, sin lujos ni ornamentos superficiales; esto los llevaba a buscar formas de subsistencia económica poco convencionales, aunque, a decir verdad, muchos de ellos pertenecían a una clase burguesa acomodada, con la libertad monetaria de salir de casa y vivir como quisieran sin preocupaciones. Fue así que:

miles de jóvenes se mudaron a San Francisco, a Haight-Ashbury, a tomar ácido y rocanrollear. Dejaban todo: casa, estudios, trabajo, y se iban a agarrar su patín, a hacer lo que se les daba la gana, a sentirse libres, aunque fuera sólo un sueño de juventud. A mediados de 1966 ya eran quince mil (Agustín 113).

De acuerdo con José Agustín y otros teóricos contraculturales como Alberto Blanco, el año de 1966 fue clave para el desarrollo del *rock* como propuesta musical y manifestación contracultural. Varios personajes jugaron un papel crucial en esta transición; entre ellos estaban, por supuesto, Owsley y Kesey quienes desarrollaron juntos las pruebas de ácido: reuniones donde se experimentaba con LSD en compañía de música de *Grateful Dead* y demás estímulos visuales como fragmentos filmicos (del viaje de los *Merry Pranksters* a Nueva York, por ejemplo), imágenes de estroboscopios, mandalas orientales, letreros con frases poéticas y manchas de colores con formas caleidoscópicas. Debido al gran éxito de dichas sesiones, Kesey organizó el Festival de los Viajes ese mismo año, ya que para entonces el LSD no era ilegal en EEUU; el evento se llevó a cabo en el Longshoreman's Hall en San Francisco y duró tres días, con un aforo aproximado de mil personas ansiosas por vivir la

experiencia de la mano del *rock* ácido de Jerry García y Janis Joplin con su grupo Big Brother and the Holding Company.

A pesar de que fue un foco de atención policiaca, el evento se desarrolló de forma pacífica y sin arrestos, demostrando congruencia con las consignas de armonía que pregonaba la comunidad *hippie*; de acuerdo con Tom Wolfe, este festival del 66' representó la primera convención nacional de un amplio movimiento subterráneo que hasta ese punto había existido en círculos más privados y en pequeñas células (Agustín 113). Aquel encuentro sentó precedentes para la gestión de más eventos públicos y la apertura de lugares especiales para ellos, como los salones de *rock* (el Fillmore y el Avalon) donde, inspirados por los *Pranksters*, los asistentes reproducían estímulos visuales psicodélicos y contaban con la participación de grupos del emergente *rock* ácido: *Grateful Dead* y *Big Brother*, *Jefferson Airplane*, *Buffalo Springfield*, *The Charlatans* y *Quicksilver Messenger Service*.

De estas experiencias surgían comunidades que, a su vez, formaban comunas en lugares descampados; este mismo sector organizaba *meetings* o congregaciones masivas que llamaban '*be-ins*' o '*love-ins*' con la intención de realizar 'fiestas del amor' donde se escuchaba *rock* a todo volumen y se fumaba marihuana de forma abierta. Dichas reuniones fueron frecuentes y masivas en San Francisco, como en enero 1967 cuando veinte mil *hippies* se reunieron para realizar una habitual ceremonia de LSD y leer a los grandes gurús de la poesía *beat*, además de escuchar a las icónicas bandas sanfranciscanas de *rock* ácido; a esta se le llamó 'Reunión de las Tribus' y en ella se proclamó el famoso lema 'haz el amor y no la guerra' una consigna que se manifestaba en contra de la Guerra de Vietnam. Esta frase hizo que el movimiento *hippie* ganara adeptos entre los pacifistas e izquierdistas de la época.

En 1966 Bob Dylan publica *Blonde to Blonde*, su séptimo álbum de estudio y en "*Rainy Day Women #12&35*" –la primera canción del disco– suelta un verso emblemático: "*Everybody must get stoned*" (todos deberían drogarse), el cual resultó un mandato para muchos jóvenes de aquellos años. A la vez, Dylan comenzaba a forjar camino hacia el *rock*, como lo harían también los *Beatles* quienes, con su llegada a Norteamérica en 1964 dieron por inaugurada el fenómeno musical y comercial llamado 'Invasión británica':

Cuando los *Beatles* –en 1964– llegaron a EEUU, nunca previeron que iban a ser los profetas de un movimiento juvenil de la respetable clase media norteamericana. Esa juventud –sana y

estudiosa— que habitaba las playas de California, los campus de las universidades del *establishment* y los gimnasios de *High School*. Esa juventud que se identificaba su modo de vida en las canciones de los *Beach Boys*” (García Saldaña 48).

De hecho, los *Beach Boys* también publicaron en 1966 su icónico álbum *Pet Sounds* cuyo estilo contrastó en gran medida con *Revolver*, la propuesta de los Beatles de ese mismo año; se comenzaba a concebir un nuevo estilo de música que presentaba características novedosas, que retomaba los fundamentos del *R&B*, del *rock&roll* y del *soul*, pero no dependía en su totalidad de esos estilos, sino que proponía un sonido acorde a la juventud de la época. El cuarteto de Liverpool ilustra de forma excelente dicha transición: “representaron el sólido advenimiento de un nuevo estilo de música popular que se alejó del *rock&roll* clásico y evolucionó hacia nuevas formas que genéricamente se conocieron como simplemente *rock*” (Rubli 154).

Verano del Amor

En mayo de 1967 los *Beatles* publicaron su icónico álbum *Sgt. Pepper's Lonelyhearts Club Band*, una obra maestra influenciada por la cultura de los alucinógenos; considerada como una de las primeras piezas de *rock* conceptual, utilizando el estudio de grabación como un instrumento más (herencia de la ingeniería propuesta por Phill Spector y la pared de sonido implementado con las Ronettes) y se convirtieron en un pilar de la contracultura en más de un sentido. Con orgullo el cuarteto declaraba haber consumido una fórmula de Owsley en su primera experiencia con el LSD y, a raíz de dicho álbum, se vinculó con fuerza el uso de los alucinógenos con la banda; lo cual, ciertamente, les causó varias controversias y censuras, además de acusaciones de estar involucrados en una conspiración comunista internacional. Dicha relación con el comunismo también les causó problemas en algunos países (como México, donde el regente Uruchurtu les prohibió presentarse en el verano de 1965) e incluso hay quien sostiene que el asesinato de Lennon en 1980 tuvo un trasfondo político de esa naturaleza.

Se demostró la gran influencia que las filosofías orientales tuvieron sobre los *Beatles* al realizar este álbum, corrientes del pensamiento que resonaron con fuerza en el imaginario colectivo de los *hippies*; esto se manifestaba en su inclinación estética como la presencia de

mandalas de colores, símbolos budistas u orientales, uso de inciensos, cuencos, cuarzos y otros ritos propios de las religiones asiáticas y también de las culturas nativas americanas.

Esto también se dejaba ver en su forma de vestir, que buscaba expresar a través de los textiles, contrastar con lo convencional y transgredir ciertas normas sociales impuestas en los roles de género; como el pelo largo en los hombres y el prescindir del brasier en las mujeres. De esta manera, “se reinventó un mundo que se expresó en el vestido; con las flores en el cabello, la juventud demostró que poseía imaginación, que su espacio interior no estaba dañado como el de la generación adulta” (García Saldaña 57); lo que fue un factor decisivo para el choque generacional.

No obstante, fue en la música popular de los sesentas donde fue más tangible la presencia del hinduismo en la cultura occidental; como sucedió en junio del 67’, cuando ocurrió el llamado ‘verano del amor’. Este fue un momento de auge en California, donde primero se llevó a cabo un ‘*be-in*’ en enero y luego del 16 al 18 de junio el emblemático *Monterey Pop Festival*, realizado a campo abierto cerca de la bahía de Monterey, California; este fue:

el primer festival de *rock* al aire libre con los grandes grupos, los grandes gurús de la onda, del *rock*, donde todos llevaron flores en el cabello, todos estaban llenos de amor, brillando, cuando la música de Ravi Shankar hizo llorar a la multitud, la música de Jimi Hendrix incendió el mundo, la música de *Jefferson Airplane* volvió amorosos a todos, donde diez mil guitarras eléctricas provocaron tres días de amor y comprensión en 1967 (García Saldaña 65-66).

En efecto, hasta entonces no se había producido un evento de esas características; se reunieron alrededor de cincuenta mil jóvenes para oír a los músicos más característicos del ambiente *hippie* de San Francisco y de otras latitudes, como fue el caso de Ravi Shankar, un extraordinario músico de la India cuya intervención en el festival duró cuatro horas y convocó a los asistentes a participar en una ceremonia de meditación budista, en la cual todos se involucraron de buena manera, con afán de mantener la unidad y el amor que inspiraban aquella reunión masiva.

Aquella vez la organización del evento quedó a cargo del grupo californiano The Mamas & The Papas, en especial John Phillips junto con otros productores; su sencillo “San

Francisco” fue el himno de aquel encuentro, una canción interpretada por Scott Mckenzie y cuyo coro rezaba el siguiente verso: “*If you’re going to San Francisco, be sure to wear flowers in your hair*” (Si vas a San Francisco, asegúrate usar flores en tu cabello), haciendo alusión al estilo de vida contracultural que se gestaba aquel ‘verano del amor’. Además de buena vibra, en Monterey hubo mucho LSD patrocinado por Owsley, quien hizo una fórmula especial para el evento: el *Purple Monterey*, el cual regalaron a todos los asistentes.

En aquel escenario hicieron su debut al público internacional grandes estrellas como Janis Joplin y Jimi Hendrix (quien incendió su guitarra aquella tarde), pero también compartieron tablas otros grandes exponentes ya consolidados como Lou Rawls, Hugh Masakela, Otis Redding, Paul Butterfield, *Canned Heat*, *Electric Flag*, los británicos Eric Burdon & *The Animals* (quienes escribieron su propia canción como testimonio del festival titulada “Monterey”), *The Who*, *Grateful Dead* y *Jefferson Airplane*.

Esta última fue una de las bandas sanfranciscanas por excelencia, cuya propuesta musical representó el espíritu *hippie* y la esencia de una época; con Grace Slick en la voz, el grupo destacó por sus éxitos “*Somebody to love*” (una oda al amor libre) y “*White rabbit*”, esta última canción tomó la novela de Carroll como referencia y representó una vanguardia en el discurso psicodélico. En realidad, toda la producción de *Jefferson Airplane* se convertiría en una representación de la emergente estética psicodélica de la época; la cual abrirá paso al posterior *rock* ácido, una propuesta que vendría del otro lado del atlántico.

De acuerdo con Rubli, “el estilo de música *rock* catalogado como ‘ácido’ surgió con fuerza en la costa oeste de EEUU, aunque también en Londres. Fue una combinación de *blues* con un *rock* más disonante con estructuras menos rígidas y más imaginativas” (259) de dicha invasión británica que influyó con fuerza en EEUU, figuraron grupos como *The Rolling Stones*, *The Who*, *The Animals*, Donovan, *The Kinks*, *Cream*, *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *King Crimson* y *Pink Floyd*; todos ellos tendrían peso e influencia en el ambiente artístico de los años venideros, me refiero a los últimos años de la década de 1960 (1967, 1968 y 1969) y serán, especialmente los británicos quienes tendrán gran presencia en la escena musical hacia la década de 1970 y 1980 con el nacimiento del *rock* progresivo y el *glam rock*.

Sin embargo, había otro frente que estaba conformándose en aquellos años 60 y que tuvieron presencia en el Festival de Monterey, me refiero al *folk rock* representado por *Country Joe and the Fish*, Laura Nyro, Johnny Rivers, *The Byrds* y el dúo Simon &

Garfunkel, el cual cautivó con su canción “*Sound of silence*” en donde hacen una crítica la guerra; esta corriente de música popular estaba presente no sólo en los grandes escenarios sino también en los mítines obreros, las huelgas estudiantiles (como en Berkeley, California) y en las zonas periféricas de las grandes ciudades, por ejemplo el barrio Green Village en Nueva York. En ese sitio se formó Bob Dylan quien, aunque no cantó en Monterey, para 1967 ya era una superestrella y su estilo demostraba que:

el *rock* durante el hipismo no solamente sería ácido, sino que desarrollaría también una vertiente importante proveniente de la música *folk*. Este estilo de *folk-rock hippie* desarrolló en sus canciones letras más profundas y serias, abordando la protesta sobre temas políticos, así como cuestionamientos filosóficos (Rubli 261).

The Mamas & The Papas formaron parte de esta corriente *folk-rock*, como lo fue también el trío *Peter, Paul, & Mary*; Joan Baez, Carole King, Cat Stevens y Crosby, Stills, Nash & Young, por mencionar algunos. El contenido de este estilo de música despertó en los jóvenes universitarios un interés por los acontecimientos sociales del mundo y buscaron congruencia en su formación intelectual, por lo que lograron reconocer las injusticias del sistema y fue así que comenzaron a ser una juventud organizada con ideales políticos.

La comunidad estudiantil de la Universidad de Berkeley, desde la creación del Movimiento de Libertad de Expresión (*Free Speech Movement*) en 1964, encabezó las protestas antibélicas en el sector intelectual y conformó un ambiente académico propicio para la crítica al sistema; fue un centro radical de activismo político muy encendido contra la Guerra de Vietnam y mantuvo su actividad política a lo largo de la década, destacan las protestas de 1967 y la represión de 1969. En palabras de Parménides García Saldaña:

El movimiento negro en pro de los derechos civiles creció, aceleró el nacimiento del movimiento estudiantil en Berkeley, California...reclamaban ante las autoridades institucionales el derecho a tener actividades políticas dentro del campus, a opinar libremente y a la libertad de cátedra. Fue detonante de muchos de los movimientos estudiantiles de la década de 1960...el movimiento estudiantil se extendía, avanzaba de universidad en universidad. En su propaganda de acción, estos eran algunos puntos: 1) fin de la Guerra de Vietnam, 2) dejar a Cuba en paz, 3) la universidad al servicio de la humanidad, del bien y no

del mal, que fueran universalmente centros de cultura y no fábricas de armas de guerra como el napalm (50-52).

Los estudiantes encontraron impulso, fuerza y organización en los movimientos por los derechos civiles afroamericanos, los cuales no habían cesado desde 1954 cuando comenzaron con el boicot a los autobuses en Montgomery. A lo largo de los años, el conflicto racial trascendió la zona sur –con fuerte pasado esclavista– y los disturbios alcanzaron a las ciudades industriales del norte, a donde solían migrar las poblaciones marginales en busca de oportunidades.

En contraste a la efervescencia del hipismo, en Detroit ocurrió uno de los conflictos raciales más violentos de aquel ‘largo y caliente verano de 1967’ como fueron conocidos aquellos meses para la comunidad negra; la brutal represión sólo alimentó las protestas. Los contingentes crecían año con año y existió una postura política de izquierda que simpatizaba con la contracultura, por lo que se empezó a hablar de una psicodelia politizada. El Partido Internacional de la Juventud (*Youth International Party*)⁵⁰ se fundó en Nueva York durante 1967; este grupo, también llamados ‘yippies’ fueron activistas que conjuntaron psicodelia y política, en clara oposición al *establishment* de la cultura y al *establishment* dentro de la contracultura, y se convirtieron en un referente de las protestas radicales en las universidades.

Denunciaron tanto la represión del gobierno como la alienación de cierto sector ‘hippie’, el cual se había enajenado lo suficiente con las sustancias para mostraba total indiferencia ante las condiciones sociales del momento; un hipismo ‘blanco’, ‘florero’, burgués, que se escudó en la comodidad del ‘amor y paz’ para no tomar postura política y vivir de forma hedonista. Los militantes de este partido fueron tachados de anarquistas por ser partidarios de ‘quemar el dinero’ y se vieron involucrados en el famoso juicio de los Siete de Chicago (*Chicago Seven*)⁵¹ el cual se llevó a cabo porque los *yippies* protestaron contra la Guerra de Vietnam durante la Convención Nacional Demócrata de 1968.

⁵⁰ Integrado por Abbie Hoffman, Anita Hoffman y Paul Krassner al momento de su fundación y, posteriormente, se unieron al grupo Jerry Rubin, Stewart Albert, Ed Sanders, Phil Ochs, Dick Gregory, David Peel y Matthew Steen. Se identificaban en las marchas con una bandera muy peculiar: un fondo negro con una estrella de cinco puntas en el centro, roja y encima de todo, una hoja marihuana.

⁵¹ El gobierno estadounidense procesó a ocho activistas de conspiración criminal e incitación a disturbios tras protestas en un evento político en Chicago, Illinois. Se les llamó ‘los siete de Chicago’ a Tom Hayden, David Dellinger, Jerry Rubin, John Froines, Lee Weiner, Rennie Davis, Bobby Seale y Abbie Hoffman; excluyendo al octavo acusado en ese caso, Bobby Seal –co-fundador de los Panteras Negras–, quien fue juzgado a parte por

Dicho proceso judicial reveló la persecución que operaba el gobierno contra músicos y activistas, acontecimiento que no fue exclusivo de EEUU, sino que fue una constante del periodo también en otras latitudes. La indiferencia, la pasividad y el implícito racismo de algunas estrellas del *rock*, agudizaron las críticas de los sectores marginales contra el sistema:

Ante los *yippies*, los rocanroleros –y los *hippies*– fueron un instrumento más para idolizar a la juventud inglesa. Los gururocanroleros pronto fueron ricos prematuros que debían conservar la imagen de la disidencia –y la trascendencia– para seguir siendo aceptados por el *establishment* que los había enriquecido. Cuando los gururocanroleros empezaron a retarlo hablando más de la cuenta, este los encarceló. En la cárcel, en los juicios, los rocanroleros aprendieron que era mejor ser rocanroleros sin disidencias y no hablar más de la cuenta para no disminuir las ganancias que, paternalmente, les otorgaba la industria disquera. Controlados, los ‘chavos malditos’ prometieron no seguirlo siendo y fumar mota a gusto (García Saldaña 25).

Este fenómeno representó un nuevo proceso de ‘blanqueamiento’ del *rock*; es decir, al igual que en los años cincuenta –con Elvis Presley y los *covers* de *R&B*– se buscó adulterar la esencia del *rock&roll* al despojar a la música de su letra y su carga cultural afroamericana, a finales de los sesenta el sistema aprovechó el éxito arrollador del *rock* psicodélico y obligó a los artistas más lucrativos a despolitizar su propuesta musical a favor de un mayor éxito en el mercado. Por supuesto, hay varios ejemplos de grupos que tomaron ese camino, los *Rolling Stones* fueron uno de ellos; sin embargo, es más relevante observar las condiciones culturales que fueron gestándose al final de la década y cómo estas derivaron en los acontecimientos de los años posteriores.

En 1967 muere Ernesto ‘el Che’ Guevara en Bolivia y ese hecho marca un cambio en el ritmo histórico del siglo XX; el descontento social se acelera en todo el mundo y el poder responde al cambio con tal violencia que revela la brutalidad de los años más anticomunistas de la Guerra Fría. No obstante, ese mismo año comenzaba a crecer la moda *hippie* entre los jóvenes de clase media, habitantes de las urbes en crecimiento; en México, se manifestaba un nuevo síntoma de la modernidad: ser sede de la Olimpiada de 1968 (Agustín 275-276).

motivos raciales. Este juicio duró dos años y fue muy sonado por involucrar a diversos personajes de la contracultura; para 1970, los acusados tuvieron una sentencia absolutoria.

Lo que generó una gran presión para el gobierno de Díaz Ordaz, el cual estaba afanado en mostrar la mejor cara del país, frente a un ambiente social tenso y a punto de estallar.

1968: El Año Que No Se Olvida

Una guerra nada fría

Para entender el impacto que tuvo este año en el ritmo de la historia, hace falta conocer a – manera de cultura general– algunos sucesos alrededor del mundo que tuvieron su punto más dramático en aquel año de 1968 y sus impactos en la cultura y en la sociedad. En Europa, por ejemplo, la Guerra Fría trazó sus fronteras de tajo y dividió al continente de acuerdo al conflicto bipolar; el bloque del Este se había conformado por la Alemania Oriental, Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Rumania, Bulgaria, Albania y Yugoslavia, todos ellos influenciados política y culturalmente por la Unión Soviética.

Después de la 2GM, el muro de Berlín lo dejaba muy claro: de un lado el capitalismo (EEUU) y del otro el comunismo (URSS); tuvo que morir Stalin para que su régimen recalcitrante pudiera insinuar algún cambio de rumbo. A mediados de los años cincuenta, Nikita Jrushchov promovió las ideas reformistas de ‘desestalinización’ en todo el bloque, lo que supuso una etapa de esplendor después de aquel lapso de represión stalinista; no obstante, para 1964 los dirigentes del Partido Comunista de la URSS consideraron las reformas del mandatario como una amenaza para el comunismo y lo destituyeron, en su lugar tomó el poder el stalinista Léonid Brezhnev.

Sin embargo, las ideas de Jrushchov despertaron grandes expectativas en las políticas checoslovacas, las cuales estaban experimentando una recesión económica; de este modo, pensadores como Radovan Richta plantearon un socialismo con rostro humano, que construyera el modelo político desde abajo, pensando en la gente y no centrando el poder en una sola figura. En los primeros días de enero de 1968, Alexander Dubcek fue nombrado dirigente del Partido Comunista de Checoslovaquia y presentó un programa de acción afín a esta nueva corriente socialista; la cual proponía mayor apertura económica y cultural, apertura de fronteras, creación de partidos políticos, libertad de expresión y garantías individuales.

De este modo, “Checoslovaquia impulsó un proyecto propio que estuvo precedido por una importante renovación intelectual que incluyó a artistas, científicos y pensadores comunistas como Milan Kundera, Milos Forman, George Lukács, Ludvik Vakulik, Jan Patočka y Vaclav Forman” (Magdaleno 47), el cual tuvo un fuerte impacto cultural y filosófico en Occidente; a este momento histórico se le llamó ‘Primavera de Praga’, es decir, al intento democratizador de Checoslovaquia, proyecto que también fue aceptado por los jóvenes, quienes recibían una formación política a través de dichos pensadores. Ellos también protestaron, en su caso contra el autoritarismo comunista, y pusieron flores en la boca de los fusiles cuando el Ejército soviético invadió Praga el 21 de agosto del 68, por haber desacatado la orden de frenar su política ‘contrarrevolucionaria’.

A pesar de la caída de este movimiento, los presos políticos y el éxodo de intelectuales, lo más destacable de estas protestas fue la resistencia pacífica a la invasión, lo que evitó una masacre. Las protestas siguieron y se intensificaron, hasta que Gustav Husak tomó el poder y el país entró en un proceso de ‘normalización’, regida nuevamente por el control soviético. La Primavera de Praga es uno de los tantos casos de movilizaciones sociales que acontecieron durante 1968, año distinguido no sólo por sus cambios culturales sino también por sus contrastes políticos y por sus revoluciones de naturaleza similar.

De este modo, no resulta sorprendente que ese mismo año sucedieran tantos conflictos bélicos a lo largo de todo el orbe. La Europa Occidental también se encontraba en crisis económicas, un síntoma que dejó la 2GM y se debatían el valor de sus monedas; esto, aunado a los problemas fronterizos que experimentaba el continente, contribuyó a que se pensara en una Unión Europea, en donde existiera el libre tránsito y una sola moneda. Sin embargo, las diferencias políticas y económicas entre países fueron factores problemáticos a lo largo de las décadas.

Por otro lado, los países considerados ‘en desarrollo’ experimentaban brutales episodios bélicos que buscaban ser justificados como conflictos internos, pero que —en realidad— eran resultado del intervencionismo estadounidense. Como sucedió en Perú con la *International Petroleum Company* (IPC), la cual orquestó un golpe de Estado al gobierno de Fernando Belaúnde Terry; en Brasil se instauraba la dictadura de Artur da Costa e Silva cuyo gobierno “alineado con los sectores más conservadores, estuvo marcado por una intensa

actividad política de los grupos de oposición y de las protestas estudiantiles que caracterizaron el 68 en todo el mundo” (Magdaleno 147).

El caso de Guatemala fue un proceso intervencionista de largo aliento, desde los cuarenta comenzaron los problemas políticos y no olvidar el golpe de estado al gobierno de Árbenz, acontecido en 1954; sin embargo, la guerrilla se desató y se mantuvo activa por décadas, jóvenes activistas también se mantuvieron en protesta y fueron reprimidos con violencia. Tal fue el caso de Rogelia Cruz Martínez, Miss Guatemala en 1958 y representante del país centroamericano en Miss Universo al año siguiente; allí aprovechó su participación en el certamen para denunciar a nivel mundial lo que acontecía en su país. Eso sin duda le causó problemas legales, pero de regreso a Guatemala, continuó con su actividad política y se unió a los grupos guerrilleros y al Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT); desde 1966 se desató una ola de violencia entre la guerrilla izquierdista y el gobierno de extrema derecha, lo que provocó secuestros, desapariciones y asesinatos de forma masiva en todo el país.

Rogelia fue encarcelada y al ser liberada desapareció, hasta que encontraron su cadáver torturado el 11 de enero del 68; este hecho desató una nueva ola de violencia y ese mismo año las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR) se desarticularon y siguieron sus intereses de forma independiente. Ese mismo año, grupos de extrema derecha secuestraron a Mario Casariego y Acevedo, arzobispo guatemalteco, quien regresaba de México tras una visita a Díaz Ordaz. Para 1970, el líder de las FAR y PGT, Marco Antonio Yon Sosa fue asesinado en Chiapas; lo que acentuó una nueva etapa de violencia y autoritarismo en la región centroamericana.

Sin embargo, no sólo en América aún se sufrían las intervenciones colonialistas, sino también en África, donde Francia e Inglaterra se disputaban el petróleo de Nigeria; ambos países reacomodaron sus antiguos dominios coloniales a través de los conflictos étnicos y agrarios que experimentaba la región históricamente explotada de Biafra. Esta quería su independencia de Nigeria, consciente de ser la costa más productiva del país, pero por esa misma razón no se la concedieron; para neutralizar la rebelión, el gobierno nigeriano – apoyado por Gran Bretaña– orquestó en 1968 un bloqueo a la República de Biafra –la cual había sido apoyada por Francia–, utilizando el hambre como arma de guerra. Al final, Francia no tenía mucho qué perder, así que no le importó que Biafra se muriera de inanición; para 1970 la guerra terminó con la rendición del frente independentista:

Los siguientes veinte años fueron para toda África los más violentos en su historia, plagada de guerras civiles e independencias, en gran medida ocasionadas o relacionadas con los países que lideraban la ONU, en el marco de la Guerra Fría (Magdaleno 96).

Pero el exterminio en Nigeria no fue el único genocidio que se recuerda aquel año de 1968. En aquellos países lejanos de Asia también ocurrían sucesos lamentables, tal fue la masacre de My Lai ejecutada por el Ejército estadounidense contra la población civil de Son My, en Vietnam del Sur; allí se asesinaron a un número incierto de personajes, pero se estima que fueron unas quinientas, entre ellos niños, ancianos y mujeres. Lo cierto es que este episodio es sólo una parte de las atrocidades vividas durante la Guerra de Vietnam, la cual comenzó en 1955 y fue:

una forma muy caliente de la Guerra Fría...el enfrentamiento bélico sucedía entre el ejército del sur de Vietnam y el ejército del norte de Vietnam; este era la segunda guerra de Indochina, pero sabemos que en realidad fue una lucha armada entre capitalismo y comunismo (Ruvalcaba 51).

No obstante, los momentos más duros de la Guerra de Vietnam se vivieron en el 68, en EEUU las dramáticas bajas en los combates requirieron llamar a los estudiantes a enlistarse en el ejército; esto generó revueltas entre los universitarios y robustecieron las protestas antibélicas que se llevaban a cabo en los campus, generando un ambiente de tensión, pero también de despertar intelectual. Las protestas masivas se incrementaron con consignas en contra del sistema, del racismo y de la guerra; bajo el lema '*Fuck the draft*' (al diablo el reclutamiento) intentaron boicotear la exigencia del gobierno de cumplir con los deberes militares, a través de huelgas de hambre, quemar de cartillas militares e incluso hubo quienes migraron a Canadá huyendo de esa obligación.

En contraste al reacomodo político estadounidense, el comunismo de Mao Tse Tung había dominado a China por completo; pero su doctrina política plasmada en el *Libro Rojo* y la ideología rectora de la Revolución Cultural de 1966 influyó fuertemente a los grupos izquierdistas radicales de Europa, sobretodo en Francia. Los grupos estudiantiles en París se rebelaron en contra del modelo universitario imperante y protestaron en La Sorbona, se creó

un ambiente intelectual y contestatario en las comunidades universitarias de gran magnitud y naturaleza similar a las que ocurrían en América; por lo que se pelearon no sólo consignas educativas sino también sindicales y derechos sociales.

A este episodio de la historia francesa se le llamó ‘Mayo francés del 68’, el cual consistió en un mes de protestas que involucraron no sólo a profesores y estudiantes universitarios sino también a intelectuales y activistas de toda índole. Dicho suceso tuvo su repercusión en la cultura, durante el Festival de Cine en Cannes programado para celebrarse del 10 al 24 de mayo de 1968, salió a la luz que:

dos de los principales cineastas franceses del momento, Francois Truffault y Jean-Luc Godard, habían estado involucrados en las protestas estudiantiles de semanas previas en París ... tras los eventos trágicos de la noche del 10 de mayo, los estudiantes franceses en protesta llegaron al festival de Cannes el 13 de mayo. Después de muy intensas y acaloradas conversaciones entre estudiantes y directores, el 18 de mayo, varios directores ... optaron por ser más drásticos ... y exigieron que se parara el evento... el 19 de mayo el festival fue cancelado (Aguilar 53).

A lo largo del año se vivieron diversos acontecimientos extraordinarios que merecen ser recordados, sobretodo en el plano cultural en donde se exploraron muchas posibilidades de expresión y de protesta. Lo que resultó igualmente provocador y subversivo fue el beso interracial que se presentó en la serie televisiva *Star Trek*, el cual se dieron los actores Michelle Nichols y William Shatner en un momento cumbre de la serie; de manera masiva, la cultura *pop* estaba cumpliendo un papel en favor de la erradicación del racismo, pues –a pesar de los escándalos y la censura– la serie tuvo gran éxito al aire y fue apoyada por los activistas de los movimientos por los derechos civiles.

Otro evento destacable y poco conocido fue el *Northern California Folk-Rock Festival*, un concierto masivo realizado en el Santa Clara County Fairgrounds en San José, California; un festival de dos días celebrado de forma intermedia entre Monterey y Woodstock, pero que contó con la participación de la plana mayor del rock psicodélico: *The Doors*, *Jefferson Airplane*, *Country Joe and the Fish*, *The Animals*, *Big Brother and the Holding Company* con Janis, *The Youngbloods*, *The Electric Flag*, *Kaleidoscope*, *Taj Mahal* y el mismo Ravi Shankar, quien participó en los tres mencionados festivales de música *pop*;

dichos encuentros significaron el punto álgido del hipismo y la psicodelia característica de esos años. Por su parte, los *Beatles* fundarían *Apple Corps* y lanzarían *The White Album* (el Disco Blanco), al año siguiente grabarían *Abbey Road* y tras su último concierto en la azotea de la disquera ubicada en la calle homónima, anunciarían su inminente ruptura y con ella, el fin de una etapa histórica.

La segunda ola del feminismo

Los acontecimientos de aquel año no hicieron más que abrir la brecha generacional entre los adultos y los jóvenes; y era cierto que ahora estos últimos pensaban distinto, en especial las mujeres, quienes estaban experimentando la segunda ola del feminismo y el movimiento por la liberación femenina en diferentes latitudes. En 1968 se estrena *Rosemary's baby* el filme de Polanski, el cual “subraya cómo se trata de, social y culturalmente, supeditar o definir la identidad en una mujer a tener un hombre o un esposo en su vida; una historia de terror social/real que aún subsiste en nuestras sociedades” (Aguilar 80). La moda *A Gogó* y el *Pop Art*, sin duda, contribuyeron a la liberación femenina, en especial el uso de la minifalda: invento de la diseñadora inglesa Mary Quant que revolucionó la imagen femenina en los sesentas.

Fueron muchos factores los que marcaron la lucha por la liberación de las mujeres, un proceso largo que remonta –al menos en occidente– a mediados del s. XIX y a través múltiples aspectos de la esfera pública y privada, resultado también de la inmersión de las mujeres en la fuerza laboral, en la economía y en las garantías individuales, lo que llevó a la exigencia de su derecho al voto y a ser consideradas ciudadanas. La lucha feminista pervivió en el pensamiento de muchas mujeres artistas y pensadoras como Rosa de Luxemburgo, Frida Kahlo y Simone de Beauvoir; las poetas *beat* como Diane Di Prima, Marge Piercy, Diane Wakoski, Elise Cower, entre muchas otras, fueron promotoras de los movimientos feministas en las universidades y en los círculos contraculturales.

Muy pronto, los colectivos de mujeres formaron filas en los contingentes que se movilizaban en el 68: junto a los obreros, los universitarios y los sectores racializados, iban las mujeres manifestando sus demandas y consignas; pedían lo de siempre: ser tratadas como personas, tener derechos reproductivos, libertad sexual, libertad social, derechos laborales, mismos sueldos, simplemente no ser objetos. “Lo personal es político” una poderosa

consigna de Shulamith Firestone fue clave para reparar en la violencia estructural que atraviesa la vida privada de las mujeres; por lo que la aparición de la pastilla anticonceptiva, como avance científico, resultó un suceso de controversia mundial.

El feminismo impulsó a las mujeres a ganar espacios también en la cultura popular, en la música destacaron compositoras como la canadiense Joni Mitchell, quien lanzó su disco debut *Song to a Seagull* ese año; la estadounidense Laura Nyro, de quien se preserva poco material discográfico, es recordada por su participación en Monterey y por haber influido en otras grandes estrellas masculinas del *rock*; otro gran ícono del arte *pop* fue la actriz y cantante alemana Nico (Christa Päffgen), quien formó parte de *The Velvet Underground*⁵² y figuró dentro de la meca del rocanrol anglosajón. En ese año crucial del 68, la consagrada cantante *folk* Joan Baez buscó adentrarse al *rock* por su propia cuenta –y ya no a la sombra de Bob Dylan– con su álbum *Any Day Now*; este gran éxito la llevó a participar en Woodstock un año más tarde, siendo –junto con Melanie Safka y Janis Joplin– una de las tres únicas mujeres que se presentaron en dicho escenario.

De esa efervescencia de liberación femenina, surgiría la figura de Janis Joplin, como un ícono de la psicodelia y una de las voces femeninas más poderosas del *rock*; quien murió muy pronto en 1970 y marcó un hito para las futuras cantantes de *rock*. Como lo hizo también Carole King en 1971 con *Tapestry*, su segundo álbum de estudio, con el cual es aclamada por la crítica por sus composiciones. El feminismo en la música ha estado presente desde Ma Rainey, Bessie Smith, Josephine Baker y tantas otras extraordinarias cantantes de *blues* y *jazz* –como Ella Fitzgerald y Billie Holiday– que enfrentaron grandes obstáculos para tener respeto y reconocimiento en un mundo liderado por hombres, además de sortear la discriminación racial que dificultaba considerablemente sus condiciones artísticas.

De este modo, en el corazón de las comunidades afroamericanas, surgió un feminismo negro, el cual resaltaba la estrecha relación entre el género, la clase social y la raza en los mecanismos de opresión sistemática. Esta corriente del pensamiento tuvo como sus principales exponentes a Angela Davis, Audre Lorde, Bell Hooks, Paulli Murray, Dorothy

⁵² Agrupación formada por Nico, Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison, Maureen Tucker, Doung Yule, Willie Alexander, Walter Powers y Angus McLise; y producida por Andy Warhol, su primer álbum *The Velvet Underground & Nico* se lanzó en 1967 y tuvo éxito debido a que su música tocaba temas un tanto más oscuros y distintos al *hippismo* del momento, la portada de dicho álbum se volvió muy popular por el dibujo de un plátano color amarillo estridente sobre un fondo blanco, hecho por Warhol al estilo *Pop Art*.

Cotton, entre muchas otras más; las obras literarias de Toni Morrison, Alice Walker y Gloria Anzúza retratan muy bien las filosofías políticas de los sectores racializados, esta última desde la frontera mexicanoamericana y de los movimientos sociales de los chicanos.

Movimiento por los derechos civiles

Desde la música también se expresó el feminismo que convergía con el movimiento de los derechos civiles y grandes estrellas de la música popular como Nina Simone⁵³ y Aretha Franklin aprovecharon los escenarios para realizar activismo político y utilizar su música para sensibilizar ante una realidad; fue así que el éxito de Aretha “*Respect*”, un *cover* de Otis Redding lanzado en 1967, se convirtió en un himno del feminismo con conciencia de clase y con resistencia racial. Otro gran problema que azotó EEUU ese año fue el racismo y la represión política de los grupos disidentes. Es bien sabido que el conflicto racial es un asunto irresuelto desde la fundación de Norteamérica y la lucha por los derechos civiles de la gente de color tomó gran fuerza en los años sesenta.

Pensadores y activistas como Martin Luther King, Bayard Rustin, Bobby Seale, Malcolm X, entre otros, fueron clave para la diversidad de posturas y líneas de acción del movimiento; una de ellas, el ‘Poder Negro (*Black Power*)’. Desde los cincuenta, con el boicot de los autobuses en Montgomery, el movimiento por los derechos civiles se robusteció y consolidó; para los años sesentas, era ya un movimiento tanto político como cultural y la música fue siempre un factor decisivo de identidad. El *blues*, el *R&B*, el *doo wop* y el *gospel* han sido parte esencial de la historia afroamericana, un símbolo de su cultura; sin embargo, el *soul* – ese estilo vocal apasionado – se convirtió en una herramienta política y un estandarte de hermandad cuando integró la protesta en la canción popular negra.

Estamos hablando de un proceso social que comenzó desde décadas atrás, pero en 1968 sucedieron hechos de gran relevancia para la historia de la cultura. Cuatro años antes, el célebre cantante Sam Cooke grabó el tema “*A change is gonna come*” anunciando tiempos de cambio para la comunidad afroamericana; no obstante, en diciembre de ese mismo año, Cooke sería asesinado en un acto de odio racista. La comunidad negra se uniría más que

⁵³ Quien para 1968 ya llevaba quince años de carrera y al menos veinte álbumes grabados; se le recuerdan sus temas “*Mississippi Goddam*”, “*Four Women*”, “*To be Young, Gifted and Black*” y “*Strange Fruit*”, la emblemática canción de protesta que popularizó Billie Holiday, de quien Nina retomó.

nunca, en el 63 Luther King había pronunciado su discurso “Tengo un sueño (*I have a dream*)” en Washington D.C. y en el 64 recibió el Premio Nobel de la Paz. Estos hechos reforzarían al movimiento durante la década siguiente.

El *soul* tuvo un auge absoluto entonces y James Brown alcanzó la cima de su carrera con la canción “*I’m black and I’m proud*” grabada en 1968; el padrino del *soul* fue reconocido por su compromiso activo con el movimiento en pro de los derechos civiles y su sencillo se volvió un himno inspirador para millones de militantes. El impacto de la música en las protestas sociales afroamericanas trascendió las décadas y los géneros; después de sus éxitos en el *soul*, Brown demostró su inventiva incursionando en nuevos ritmos tanto más subversivos en la medida en que reflejaban los contextos marginales, fue así que surgió el *funk*, un estilo musical más combativo –pues se hizo para denunciar los malos tratos en los barrios bajos y realizar activismo a través de la música. El *funk* estuvo ligado a la música *disco* por la composición de sus grupos musicales y el uso de instrumentos electrónicos, impulsó la psicodelia hacia los años setentas y ochentas, y su naturaleza contracultural hizo que más tarde derivara en lo que hoy conocemos como *hip hop*.

Algunos de los grandes exponentes del *funk*, además de James Brown, fueron *Sly & the Family Stone*, *The Isley Brothers*, *Parliament* y *Funkadelic*. Estos estilos de la tradición musical afroamericana –*R&B*, *soul*, *funk*, *disco*– se fueron desarrollando en años posteriores y fueron vehículos de conciencia y despertar social; en 1969, Syl Johnson lanza su sencillo “*It is because I’m black*”, en el 70 *The Temptations* graba “*Ball of confusion*” y Edwin Starr, el tema “*War*”. Al año siguiente, Marvin Gaye immortaliza su éxito “*What’s going on*”, volviéndose un clásico del *R&B*. Otras canciones que generaron gran impacto fueron “*Impreach the president*” de *The Honey Drippers* en 1973, al año siguiente, Stevie Wonder –ya una estrella del *soul* y del *funk*– compone “*You haven’t done nothing*” en una denuncia clara al devenir del movimiento por los derechos civiles hasta entonces; en el 75, *The Isley Brothers* popularizaría su himno “*Fight the power*”, dejando al *funk* como un legado que tendría fuerza aún en los ochentas, como lo muestra “*The message*” un éxito de *Grandmaster Flash and the Furious Five* en 1982.

En la actualidad, estos sencillos están incluidos en la lista de las 100 mejores canciones de protesta de todos los tiempos, según la revista *Rolling Stone* publicada en enero de 2025, lo que demuestra el legado de dichos temas, su impacto y la vigencia que aún

pervive en nuestros días. No obstante, en 1968 se llevó a cabo la huelga de saneamiento en Memphis, Tennessee; se congregaron los trabajadores de limpieza quienes protestaron de manera pacífica, con letreros que rezaban '*I'm a man*', reclamando el trato indigno mientras caminaban entre tanques y fusiles. Sin embargo, el alcalde declaró ilegal la protesta y fue brutalmente reprimida, dejando muertos y heridos.

Las protestas en Memphis continuaron, mientras la represión aumentaba de tono. Toda esta violencia derivaría en el asesinato de Martin Luther King Jr el 4 de abril de ese mismo año, quien estaba residiendo en Memphis en respaldo de las manifestaciones de esos días. Este hecho lamentable impactó a todo el país, "40 000 personas marcharon en Memphis en honor a su dirigente caído. De paso, se solidarizaron con una causa: la de los empleados de limpia negros" (Ruvalcaba 225); fueron muchas las protestas y homenajes por la muerte de Luther King, en su funeral, Aretha cantó "*Precious Lord Take My Hand*" y tres días más tarde, Nina grabó "*Why? (The King of Love is Dead)*" una canción escrita por Gene Taylor al respecto del magnicidio.

La muerte de Luther King dejó un mensaje muy claro en la comunidad afro: las vías pacíficas eran inútiles, era necesario responder con la misma agresividad que los opresores; por lo que los grupos con acciones más radicales comenzaron a reunir más adeptos dispuestos a la protesta y la autodefensa. A partir de entonces, se mostró la cara más violenta de la población afroamericana, formando grupos paramilitares que promovieron revueltas en las principales ciudades del norte.

Uno de los grupos más radicales fueron los Panteras Negras (*Black Panthers*) o *Black Panther Party*, partido fundado por Bobby Seale en 1966 para luchar contra la violencia racial y la brutalidad policiaca, en Oakland, CA en un inicio; sus operaciones consistían en organizar pequeñas células armadas para monitorear las zonas de la presencia de policías y ejercer como autodefensas en caso de necesitarlo. Más tarde, el movimiento se extendió a otras ciudades de California y luego a otros estados del país; por lo que, para 1968, esta organización estaba en la cima de su poder (Ruvalcaba 101-102). Por supuesto que eso intimidó al gobierno, quien les declaró la guerra.

Edgar J Hoover, director del FBI dijo que los panteras eran 'la máxima amenaza para la seguridad interna del país', dejando de lado a los grupos de nazismo y supremacía blanca que se gestaron en la última década de la Guerra de Vietnam; no obstante, la persecución, los

actos de racismo irracional, los crímenes de odio y la campaña de satanización contra la comunidad afroamericana no cesó en los años posteriores. Como tampoco cesaron las manifestaciones de protesta; los Juegos Olímpicos de México 68 se destacaron por ser pioneros en varios aspectos: por primera vez una mujer prendió el pebetero con la antorcha olímpica, se aplicaron de forma institucional pruebas antidopaje a todos los competidores, participaron países en desarrollo como El Salvador y Paraguay.

De igual manera, esos fueron los primeros JJOO con una transmisión televisiva de cobertura satelital, es decir, el evento pudo verse en todo el mundo en tiempo real. Lo que también tuvo un impacto mundial, fue la presencia del *Black Power* mediante los éxitos logrados por los atletas afroamericanos, quienes rompieron records mundiales y ganaron diversas medallas en atletismo y otras disciplinas:

Pero sin duda el momento estelar para el *Black Power* durante los Juegos Olímpicos mexicanos fue el protagonizado por los corredores Tommie Smith y John Carlos, descendientes afroamericanos que subieron al podio para recibir sus respectivas medallas de oro y bronce tras la carrera de 200 metros y levantaron su puño enguantado en negro... al momento de escuchar el himno estadounidense, para con ello enviar al mundo un poderoso mensaje acerca de la situación racial en su país (Limón 89).

Muchas otras cosas sucedieron en el 68, fue un año lleno de acontecimientos. Desde el asesinato de Robert Kennedy (el hermano de John F. Kennedy, también candidato a la presidencia y asesinado en contienda electoral) y el ascenso al poder de Richard Nixon, un destacado anticomunista que utilizó dicho discurso para ascender en la política.

El palacio negro de Lecumberri

En México, el clima político sufría la misma tensión que en el resto del mundo; los movimientos sociales se diversificaban y se fortalecían en las protestas y manifestaciones. Desde una década atrás, el gobierno mexicano había experimentado el descontento de su población desde distintos sectores laborales; las reformas del régimen encarecieron la vida y condenaron a la pobreza a sus trabajadores.

Estos, naturalmente, se manifestaron contra las precarias condiciones laborales que atravesaban y expresaron sus demandas desde los diversos sectores de la sociedad; a su vez, el gobierno ejerció la represión de forma intensa, maquiló sus estrategias, las puso en práctica y las perfeccionó con el paso de los años. El lapso de 1958 a 1959 fue en especial muy represivo, con los normalistas y, sobretudo, el 59 con la masacre del movimiento ferrocarrilero:

Un intento frustrado de oposición democrática: el Movimiento de Liberación Nacional: 1961. Manifestaciones a favor de la Revolución Cubana o en contra de la guerra de Vietnam disueltas con granaderos. Movimiento reprimido de los médicos: 1965. Invasión de la universidad de Morelia: 1966. Matanza de copreros en Acapulco: 1967. Invasión de la Universidad de Sonora: 1967. Pero esto sucede en otro país, y nada, es lo que se concluye, se puede hacer para evitarlo (Monsiváis 362).

La tensión entre el poder y los movimientos sociales ya no cedería, Lecumberri se llenó de presos políticos como Siqueiros (el muralista) y Filomeno Mata en 1960. En realidad, Lecumberri abrió sus puertas en 1900 como la Penitenciaria del Distrito Federal; resultado de una larga planeación y estudio, el Palacio fue construido para representar un sistema penitenciario a la altura de la ideología porfirista. Se inauguró como la más moderna y avanzada cárcel del país, porque su estructura implementaba el modelo del Panóptico, basándose en las ideas de Jeremías Bentham, con diseños de Lorenzo De la Hidalga y pensado para operar bajo el sistema Crofton.⁵⁴

La intención principal de diseñar el edificio de ese modo, era convertir a la cárcel misma en una forma de control social e ideológico; en su libro *Vigilar y castigar* (1976), Michel Foucault explica los principios de exclusión que utiliza el Panóptico, como parte de los métodos de distribución analítica del poder:

En la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está construida

⁵⁴ También llamado sistema irlandés, el cual consiste en dividir la implementación de penas en tres etapas graduales: 1. Rigurosa prisión solitaria, 2. Prisión en común con separación en la noche y trabajos en la escuela y talleres durante el día y 3. Libertad preparatoria.

en celdas, cada una de las cuales atraviesa todo el ancho de la construcción. Tiene dos ventanas, una hacia el interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y otra hacia el exterior, que permite que la luz atraviese la celda de lado a lado. Basta entonces situar un vigilante en la torre central ... el dispositivo panóptico dispone de unidades espaciales que permiten ver sin cesar y reconocer inmediatamente (Foucault 232).

Por lo que el sitio en sí mismo hacía que quienes estuviera allí dentro experimentaran dominio a nivel corporal y mental. Es así que la arquitectura de Lecumberri estaba diseñada para evadir todo tipo de motín, rebelión o fuga.⁵⁵ Pronto, la corrupción provocó que el complejo sistema de Cofton fracasara y la fachada progresista que tenía Lecumberri –tras la abolición de la pena de muerte– se cayó cuando la dictadura utilizó el recinto para albergar, además de asesinos y delincuentes, a presos políticos contrarios a Porfirio Díaz y militantes del movimiento revolucionario de 1910. Fue así que su lema ‘orden y progreso’ se tradujo en opresión, esclavitud, tortura y muerte dentro de la cárcel.

A partir de entonces, Lecumberri no dejó de ser un mecanismo de control y obediencia para las clases oprimidas; allí se buscó recluir y castigar a toda población considerada indeseable por los parámetros ideológicos de la época. El mecanismo se recrudeció en las décadas siguientes, bajo la narrativa anticomunista que recurrió el gobierno de México para justificar diversas y graves violaciones a los Derechos Humanos (DDHH) y demás crímenes de Estado. Parte importante del colapso de Lecumberri se debió, de hecho, a la misma Doctrina de Seguridad Nacional; la cual se dedicó a construir y promover la idea de un enemigo terrible (‘el comunismo’) que debía combatirse con esa misma ferocidad. Esto alimentó la práctica de perseguir, reprimir, detener y desaparecer a los participantes de los movimientos sociales, militantes de izquierda, líderes sindicales, estudiantes y todo aquel que expresara alguna inconformidad.

Tanto la DFS como la Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales (DGIPS) trabajaron con otras instituciones gubernamentales para servir de unidad al servicio de los intereses políticos estadounidenses; los cuales contribuyeron a neutralizar y

⁵⁵ No obstante, aunque difícil, hubo varios casos de fugas en el Palacio Negro; como el del narcotraficante Alberto Sicilia Falcón, cuyo escape fue motivo para el cierre de la penitenciaría en 1976.

criminalizar toda expresión de diferencia, y sembrar el terror en la población. El Estado autoritario les brindó todo tipo de impunidad y medios para operar de formas clandestinas.

El gobierno norteamericano creó instituciones como la Escuela de las Américas, para entrenar grupos militares y paramilitares de choque en técnicas de guerra y contrainsurgencia; muchos miembros de la milicia latinoamericana pasaron por sus aulas y resultaron ser, en sus respectivos países, perpetradores de terribles crímenes políticos. Demostrando así el poder de intervención que tuvo EEUU en las organizaciones internas de los países de América Latina y en la represión de sus sociedades.

La DFS y la DGIPS también tuvieron control sobre los presos que ingresaban al Palacio de Lecumberri, el trato que recibirían dentro y la comunicación que tendrían con sus familiares, quienes también eran investigados. Para finales de la década de los sesenta, Lecumberri había encerrado a un gran número de personas, de todo tipo e incluso por las razones más absurdas. Intelectuales como Gilberto Guevara Niebla y muchos estudiantes que participaron en los movimientos estudiantiles en el 68 fueron presos ahí, también por sus crujías pasaron escritores como José Revueltas, Álvaro Mutis, José Agustín, William Burroughs; e incluso Juan Gabriel.

Aunque López Mateos desplegó una represión intensa contra la diferencia y fue también especialmente duro con el *rock&roll*, el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz subiría demasiado el tono de agresividad. Para 1966, Díaz Ordaz tomaría el poder; durante su mandato mantuvo el régimen que le heredaron sus antecesores, conservó cierto gabinete: como a Uruchurtu, el regente de hierro, quien ocupó su cargo hasta 1967.

Díaz Ordaz no era distinguido por su carisma ni belleza física, su poca gracia le ganó los apodos de: mandril, chango, trompudo, hocicón, entre otros adjetivos; incluso hay registros fotográficos durante las protestas estudiantiles, donde es posible apreciar pancartas con rostros de monos en alusión al presidente. Cosa que no le hacía nada de gracia al mandatario, cualquier chiste sobre su aspecto detonaba su temperamento reaccionario, e incluso, era conocido por ser un hombre violento; esto es un antecedente para darnos una idea del tipo de administración que encabezó dicho personaje.

Bajo su mandato, Díaz Ordaz le concedió al capital norteamericano la facultad de apropiarse de las áreas clave de la economía del país; lo que ya era notorio en muchos aspectos de la vida social: en las crisis en el campo, crisis en la industria suministradora de

alimentos, crisis en el sector salud, crisis en la educación. Para finales de los sesenta, “el sobrecupo de la Universidad Nacional ya era crónico y reflejaba la poquísima estima que el gobierno priista concedía a la educación” (Agustín 271); lo cual no era sorprendente, puesto que Díaz Ordaz estaba enemistado con el rector de la UNAM Ignacio Chávez –a quien le exigió la renuncia a la mala– y eso lo hacía repudiar todo lo que representaba la máxima casa de estudios. Muy pronto se evidenció que su rechazo académico no se limitaba a una riña personal, sino que se dedicó a coactar la libertad de protesta y las manifestaciones universitarias alrededor del país:

El 68 ha sido interpretado y definido de muy diversas maneras. Su origen innegable es como un episodio de la Guerra Fría: el terror de Díaz Ordaz a la conjura subversiva que quiere boicotear los Juegos Olímpicos en la capital (esa prueba de la mayoría de edad de la nación). El gobierno reprime con ferocidad, los estudiantes responden organizándose y reclamando, sin usar los términos, el respeto a los derechos humanos y civiles, y la continuidad del Movimiento Estudiantil depende en buena medida del enfrentamiento entre la represión y la resistencia juvenil (Monsiváis 382).

De este modo, es posible percibir que todas las manifestaciones de inconformidad, descontento y despertar de conciencia a lo largo de la década formaron parte del proceso contracultural que experimentaba, no sólo la sociedad mexicana, sino el mundo entero; en parte, como un síntoma del desarrollo de la Guerra Fría. Todas juntas se unieron y alcanzaron su momento culmen, de forma insólita, en el verano de 1968.

Verano del 68

El verano del 68 fue el periodo de mayor actividad política del movimiento estudiantil mexicano. Todo empezó el 22 de julio, con una pelea entre estudiantes preparatorianos durante un partido de fútbol americano; riña entre las pandillas los Ciudadelas y las Arañas frente a la Preparatoria Isaac Ochoterena terminó en un conflicto entre la comunidad estudiantil de dicha escuela y alumnos de la Vocacional 5 del IPN. La pelea se extendió hasta el día siguiente (23 de julio), aunque los estudiantes ya se habían calmado, los granaderos comenzaron a provocar hasta que las agresiones se reanudaron, ahora entre los muchachos y

las fuerzas del orden; como parte de la persecución, una sección de elementos irrumpió en las instalaciones de la Vocacional 5.

Para el 24 de julio, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM declaró una huelga indefinida en señal de rechazo a la violencia ejercida contra la comunidad universitaria y se convocó a manifestarse dos días después; se conjuntaron dos contingentes rumbo al Zócalo, ese 26 de julio: uno de cinco mil alumnos de diversas instituciones, del ‘Poli’, de la UNAM, de la Escuela Nacional de Economía (ENE) y de la Vocacional 5, para protestar contra la represión policiaca. El otro contingente marchó en apoyo a la Revolución Cubana y en conmemoración al asalto del Cuartel de Moncada a cargo de Fidel Castro en 1953; en este grupo participaron integrantes de organizaciones de izquierda como el Congreso Nacional de Estudiantes Democráticos (CNED), creada y dirigida por la Juventud Comunista en México (JCM), la cual es una agrupación del Partido Comunista Mexicano (PCM).

Marcharon de Salto de Agua y San Juan de Letrán hacia el zócalo, sin embargo, en la Plaza de la Constitución y alrededores los granaderos los estaban esperando para impedirles el avance de forma violenta; la represión se agudizó y los grupos de choque actuaron con mayor dureza cada vez. Grupos paramilitares o ‘porriles’ se infiltraban a las marchas disfrazados de estudiantes y hacían destrozos para generar provocaciones; además de manchar la imagen de los jóvenes, la cual ya estaba siendo machacada en los medios de comunicación y en la opinión pública:

la coincidencia de estudiantes y PCM llevó al gobierno a argüir al instante que ‘fuerzas subversivas del extranjero orquestaban una conjura para desacreditar a México en proximidad de las olimpiadas’. En vista de eso, se procedió a arrestar a numerosos militantes del PCM (Agustín 284).

Aunque el discurso oficial tachaba de ‘comunistas’ a los estudiantes, lo cierto era que, muchos sí lo eran –en efecto– porque habían recibido cierta formación teórica en las académicas de humanidades; pero muchos otros no, eran hijos de obreros, estudiantes de ciencias, que podían percibir las desigualdades del sistema e integrarse a las demandas sociales que estaban agrupándose en diferentes sectores. Esa misma tarde, Ciudad Universitaria (CU) entró en huelga, los estudiantes tomaron las instalaciones e hicieron paro

de labores; se estrenó *Mínimo quiere saber* un montaje de Enrique Ballesté y, al final, el público (unas cien personas) se reunió para exponer las circunstancias y los planes de acción del movimiento que comenzaba a organizarse.

Los alumnos de las preparatorias 1, 2 y 3 de la UNAM se fueron a paro y tomaron sus planteles al día siguiente, el 27 de julio; denunciaron los actos violentos recién ocurridos contra sus compañeros y mantuvieron de ese modo su protesta. En esos días, la comunidad universitaria realizó asambleas entre estudiantes del IPN, UNAM, la Escuela de Agricultura de Chapingo y la Escuela Normal para organizar una huelga y establecer las demandas que iban a exigir.

Para el 29 de julio se había organizado un mitin en el Zócalo, pero fue disuelto por los granaderos a fuerza de provocaciones y disturbios contra los estudiantes; estos resistieron a base de bombas molotov, palos, piedras y barricadas con camiones volteados o quemados. Sin embargo, la riña se extendió hasta pasada la medianoche y ya de madrugada llegó el Ejército y sitió la zona. En las primeras horas del 30 de julio, los militares se impusieron y con un disparo de bazuka rompieron la puerta del icónico Colegio de San Ildefonso, plantel de la Preparatoria 1 de la UNAM, violando la autonomía universitaria; la destrucción de aquella antigua puerta colonial se convirtió en un símbolo de la barbarie de los granaderos y las fuerzas armadas, un ataque al conocimiento y la cultura.

Aquella intervención de la milicia resultó en sumo agresiva ya que, hasta entonces, los estudiantes habían sorteado las tácticas represivas de los granaderos quienes no portaban armas de fuego en los enfrentamientos, nada más que macanas; sin embargo, utilizar al Ejército eran palabras mayores y el hecho alarmó en especial al rector Javier Barros Sierra, quien encabezó una marcha el primero de agosto, integrada por académicos, intelectuales y estudiantes quienes se desplazaron a lo largo de la avenida Insurgentes. Más tarde el rector izó la bandera a media asta en un gesto luctoso por los estudiantes agredidos y por la violación a la autonomía.

El encabezado de ese día en la Gaceta UNAM rezaba: ‘La educación requiere de libertad. La libertad requiere de la educación’; el presidente recibió el mensaje con claridad y, antes de que terminara aquel jueves emitió un discurso en respuesta a la manifestación, donde fijó su postura con su recordada frase: ‘una mano está tendida: los mexicanos dirán si

esa mano se queda tendida en el aire’, una expresión partenalista que refiere al pensamiento de que el pueblo ‘no se deja ayudar’.

El 2 de agosto se creó el Consejo Nacional de Huelga (CNH), respaldado por varias universidades, además de las ya nombradas, se unió la Universidad de La Salle, la Escuela Nacional de Maestros, la Escuela Nacional de Antropología e Historia y otras más; también contaron con el respaldo de académicos, escritores, artistas y grupos de izquierda del país. En su constitución se estableció un pliego petitorio con las siguientes cláusulas:

1. Libertad de todos los presos políticos.
2. Derogación del artículo 145 del Código Penal Federal.
3. Desaparición del cuerpo de granaderos.
4. Destitución de los jefes policiacos Luis Cueto, Raúl Mediolea y A. Frías.
5. Indemnización a los familiares de todos los muertos y heridos desde el inicio del conflicto.
6. Deslindamiento de responsabilidades de los funcionarios culpables de los hechos sangrientos

(Poniatowska 106).

Además, entre sus comisiones de trabajo, se realizaron brigadas informativas para divulgar las ideas y la postura del movimiento ante el discurso satanizador que proliferaba en la prensa, la radio y la televisión, medios que se prestaban a la campaña de estigmatización de los estudiantes. No obstante, mientras más se organizaban y crecían las manifestaciones, más sufrían persecución y represalias por parte del poder; en agosto fue notable el aumento de agresiones hacia los líderes del movimiento, tal fue el caso del profesor Heberto Castillo que fue golpeado con brutalidad.

Durante ese mes se acontecieron diversos encuentros violentos entre granaderos y estudiantes, dejando como saldo bastantes muchachos heridos, muertos o desaparecidos; a pesar de todo, “la dureza del régimen no pudo contener la resistencia juvenil, que ganaba simpatías a través de los mítines-relámpago en mercados, fábricas, esquinas, autobuses, etcétera” (Agustín 285). El 13 de agosto se convocó a una marcha de desobediencia civil, la cual congregó un contingente de 150 mil personas –con la participación de la UNAM, IPN, Colmex, Universidad de Chapingo, la Escuela de Arte Dramático del INBA, la Universidad

Iberoamericana, la Universidad del Valle de México y otras escuelas privadas y jesuitas— que exigía el cumplimiento del pliego petitorio planteado por el CNH; la ruta fue desde el Casco de Santo Tomás hasta el Zócalo, en donde pudieron entrar por primera vez y hacer uso de la Plaza de la Constitución para el mitin. Fue un momento histórico y con una fuerte carga simbólica por la conquista anhelada de aquel espacio exclusivo del poder, la cual había costado tanto.

Quince días más tarde, el 27 de agosto, se realizó una nueva marcha que partió una vez más del Museo de Antropología al Zócalo capitalino; en donde, de manera pacífica, entró un contingente de 300 mil personas de diferentes sectores. A pesar de la mala fama que les había creado la prensa, después de leer sus discursos, el contingente izó la bandera rojinegra del Partido Comunista y los compañeros hicieron sonar las campanas de la Catedral —con el permiso del párroco— en señal de apoyo. Al finalizar el mitin, Sócrates Campos Lemus propuso realizar una guardia de 3 mil estudiantes para presionar al presidente Díaz Ordaz de mantener un diálogo público con el contingente en el marco de su cuarto informe de gobierno; no obstante, al caer la noche arribó el Ejército y dispersó al contingente, vaciando la plaza.

Aquellos actos cometidos en el Zócalo reafirmaron la teoría presidencial de que el movimiento estudiantil era un grupo manipulado por los líderes comunistas internacionales que buscaban boicotear los JJOO y, en consecuencia, al gobierno de Ordaz; esto hizo que los ataques a los muchachos se recrudecieran pues era evidente que el movimiento había tomado mucha fuerza entre los ambientes populares y representaba una válvula de escape para la ciudadanía inconforme con el sistema. Sin embargo, el gobierno continuó la intensa persecución a los activistas, el acoso, la intimidación y el espionaje político en la Ciudad de México; además de que la presencia militar cubría los principales cuadros y avenidas de la capital, lo que acrecentaba la tensión y el miedo.

El primero de septiembre, como era de esperarse, el presidente emitió su IV Informe Presidencial ante el Congreso de la Unión, donde reafirmó que estaba enterado del plan que ciertos grupos orquestaban para estorbar los JJOO, hecho considerado como un peligro a la patria, por lo cual advirtió que dispondría de las fuerzas armadas para mantener el orden, pues ya se había llegado al libertinaje en todos los medios de expresión; fue así que proclamó su histórico discurso: “hemos sido tolerantes hasta excesos criticados, pero todo tiene un límite y no podemos permitir ya que se siga quebrantando irremisiblemente el orden jurídico,

como a los ojos de todo el mundo ha venido sucediendo” (Poniatowska 97). El presidente no reconocía la existencia de los presos políticos ni de la gran cifra de estudiantes muertos y desaparecidos en manos de las fuerzas armadas.

El 7 de septiembre se realizó la Manifestación de las Antorchas, realizada por primera vez en Tlatelolco y a la semana siguiente, el 13 de septiembre se llevó a cabo la famosa ‘Marcha del Silencio’ o también llamada ‘La Silenciosa’, la cual congregó a 300 mil personas quienes se manifestaban en contra de la represión; fue una protesta pacífica en respuesta a las acusaciones de la opinión pública y oficial, que tachaba a los estudiantes de revoltosos y delincuentes. El contingente comenzó la marcha en el Museo Nacional de Antropología en Chapultepec, para concluirla en el Zócalo; “marcharon en absoluto silencio y con la boca vendada... resultó la más impresionante de todas por la tensa atmósfera que crearon cientos de miles que marchaban sin decir nada” (Agustín 290).

A dicho contingente se unieron no sólo estudiantes sino también obreros, electricistas, ferrocarrileros, maestros, campesinos, personal del sector salud e incluso amas de casa; por lo que el impacto de las manifestaciones fue perceptible como una sociedad organizada. En aquella marcha también se ostentó el símbolo del movimiento, el cual “pronto cubrió la ciudad y aun se coló a los actos públicos, la televisión, las ceremonias oficiales: la ‘V’ de ¡Venceremos! Hecha con los dedos” (Poniatowska 107). Hacer la señal en público se volvió un sello distintivo entre estudiantes, que al tiempo resultaba similar a la de ‘amor y paz’, y a su vez un motivo de represión.

Después de las fiestas patrias, el CNH se reunió en el auditorio de la Facultad de Medicina el 18 de septiembre sin saber que Díaz Ordaz había desplegado un operativo militar – en el cual participaron el Ejército Mexicano, la DFS, la policía y el Batallón Olimpia– para arrestar a los dirigentes del movimiento; por lo que 10,000 elementos del Ejército irrumpieron en CU, persiguieron y arrestaron al menos a 1,500 personas, tanto estudiantes como trabajadores universitarios y otros civiles, quienes fueron dirigidos a Lecumberri. El operativo sitió el Casco de Santo Tomás del IPN y el Campus Universitario, inmuebles de los cuales tomó posesión de forma violenta.

Por otro lado, el repudio a los estudiantes por parte del discurso oficial llegaba a su punto más álgido, con el apoyo de la iniciativa privada, la Iglesia y asociaciones civiles quienes contribuían a la intensa campaña de desprestigio; por lo que la violencia represiva

ya no tardaba mucho en reaparecer. Comenzó octubre y gobierno prohibió tajantemente una nueva manifestación, pues se encontraban ya en las vísperas de los JJOO; así que el CNH decidió conformarse con un mítin en Tlatelolco. En la Plaza de las Tres Culturas –esa pequeña explanada rodeada por la zona arqueológica de Tlatelolco, la iglesia colonial de Santiago Apóstol y el conjunto urbano Nonoalco-Tlatelolco– se congregó una cantidad incontable de personas (se estima más de 100,000) no para protestar, sino para celebrar las victorias hasta entonces obtenidas.

La reunión empezó pasadas las cinco de la tarde, sin embargo, desde las cuatro y media el Ejército ya se había desplegado alrededor de los edificios, sitiando la plaza; además, el Secretario de Defensa Nacional –Marcelino García Barragán– ordenó el operativo ‘Galeana’, que reforzó la militarización de la zona con tres mil elementos. Una hora más tarde, la primera bengala cruzó el cielo, después un par de helicópteros sobrevolaron el contingente y de inmediato comenzaron a detonarse las armas de fuego.

En realidad, el sitio estaba más que rodeado; junto con la infantería militar, los granaderos, el ‘Batallón Olimpia’ y un escuadrón de francotiradores fungieron como grupos de choque aquella tarde. Para 1968, los grupos de choque paramilitares eran fuerzas armadas especiales que el gobierno y la clase política tenían muy bien organizadas; en la capital, se formaron a raíz de las famosas ‘porras’ que se conglomeraban en los partidos universitarios de fútbol americano, estos grupos de jóvenes dieron origen a los ‘porros’ por su temperamento conflictivo. Los porros se conjuntaron después como ‘pandillas’ o células delictivas que servían a los intereses de funcionarios corruptos a cambio de dinero; su función principal fue aplastar movimientos revolucionarios –en este caso, el movimiento estudiantil– basándose en métodos turbios e ilegales.

Con el paso de algunos años, los porros y los jóvenes pertenecientes al pentatlón fueron recurso humano perfecto para conformar estos grupos de choque, como fueron los ‘Halcones’ o el ‘Batallón Olimpia’, este último fue creado con motivo de los JJOO y fueron requeridos para ejercer sus labores aquella tarde del 2 de octubre; “sus órdenes eran asistir al acto, vestidos de civil, con un guante blanco en la mano izquierda y detener a los integrantes del CNH” (Magdaleno 219). Fue incalculable el número de asesinatos y desapariciones que se cometieron en la Masacre de Tlatelolco, la ridícula cifra oficial apuntó a 30 muertos y 56

heridos y por muchos años el gobierno se encargó de ocultar la verdad de aquel acontecimiento.

A la mañana siguiente, los noticieros no informaron nada al respecto; se recuerda la frase de Zabłudovsky ‘hoy fue un día soleado’, como un ejemplo de la censura brutal de la época. En la Plaza de la Tres Culturas arrestaron a los líderes del CNH: Gilberto Guevara Niebla, Heberto Castillo, Raúl Álvarez Garín, Roberto Escudero, Tomás Cabeza de Vaca y Luis González de Alba, entre otros; poco tiempo después detuvieron al escritor José Revueltas, acusado de ser el autor intelectual de los altercados en Tlatelolco, a lo que él aceptó dicha acusación. Todos fueron encerrados en Lecumberri, la cárcel por excelencia de la represión mexicana.

Hoy en día, el tema de Tlatelolco y el movimiento estudiantil ha sido muy revisado, para fortuna de la juventud y de la Historia de México, además que la divulgación de dichos sucesos ha contribuido a fomentar la conciencia de la gravedad de los daños que el Estado cometió en materia de DDHH. Es preciso revisar este suceso histórico como un referente clave para entender la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, a la luz de uno de sus episodios más significativos; debido a que:

El movimiento estudiantil y la contracultura de los años sesenta en realidad formaron caras de la misma moneda, que se conoció como "1968" o "el 68". En todo caso, para una porción cada vez mayor de gente quedaba claro que México cerraba una etapa, despertaba del sueño que se inició en 1940 que se caracterizó por el desarrollismo y la modernización capitalista del país. Aunque las instituciones se hallaban bien sólidas, evidentemente eran impostergables cambios profundos en la sociedad. Con el tiempo ganó la idea de que 1968 (movimiento estudiantil y contracultura) resultó, como lo dijeron hasta los presidentes de la República, "un parteaguas" en la vida nacional, el hecho más importante de nuestra historia después de la Revolución de 1910. Lo fue porque implicó un proceso paulatino de tomas de conciencia para el país (Agustín 293).

Además de que estimuló la sensibilidad del pueblo, mediante manifestaciones culturales de todo tipo; promovió las artes y el conocimiento científico en el marco de las facultades universitarias. A raíz de eso, la contracultura creció y se proliferó a tal punto que es posible considerar al movimiento como promotor de una revolución cultural, pues propicio tomas de

conciencia en otras áreas fuera de la Universidad; a la vez sembró un legado en las movilizaciones sociales de las juventudes en las décadas siguientes.

Folkloristas y rock estudiantil

Por ideología política, a los comunistas no les gustaba el *rock*, por ser un producto anglosajón, así que preferían la canción de protesta estilo *folk*, es decir, folclórico. A los *hippies* no les gustaba protestar, porque no le entraban a los ‘cocolazos’ y, además, eso no habría sido muy ‘amor y paz’ de su parte. Por lo que, en el ambiente musical de los movimientos estudiantiles, más que el *rock* ácido o psicodélico, predominaba la canción de protesta y el nuevo folclorismo; tal como lo expone José Agustín, en realidad:

Muchos de los estudiantes no eran proclives a la contracultura... El movimiento fue una típica evolución de las actividades contestatarias de la izquierda mexicana, que, debido a su entusiasmo por la revolución cubana, era sumamente latinoamericanista. Cualquier cosa que se relacionara con Estados Unidos tenía que ser un horror del imperialismo, y dejaban de ver que la contracultura era una reacción profunda, humanizante, en contra de la naturaleza imperialista, explotadora, de Estados Unidos. Para la izquierda mexicana, el *rock* y los jipis eran ‘infiltración imperialista’ o una forma de ‘colonialismo cultural’ (‘colonialismo mental’ le llamó Carlos Monsiváis). Por tanto, no hubo *rock* en el movimiento estudiantil, sino canciones de la guerra civil española y corridos de la revolución, especialmente el de Cananea (Agustín 138).

Dicho retorno al folclor y el realce de la estética latinoamericanista estuvo presente en las canciones que sonaban en los mítines y las cuales eran compuestas por los propios militantes de los movimientos estudiantiles, para exponer sus inquietudes, consignas y motivos de lucha; las interpretaban con una guitarra acústica y, al ser cantadas por la gente en las congregaciones en cada ocasión, formaban parte del repertorio popular. Una de sus características principales es que este estilo retoma elementos de la tradición musical de cada región —como los distintos sonos existentes— pero será el corrido, sobretodo, la estructura métrica predilecta para el folclorismo.

La tradición del corrido es un estilo esencial de la música popular mexicana y tiene un valor histórico por recuperar la estética combativa de la revolución. De esta manera, se fomentó la identidad mexicana y los valores de izquierda entre los militantes del movimiento a través de las canciones, las cuales contaban las historias de sus dirigentes o de las represiones en las protestas y esto contribuía, por supuesto, a la preservación de la memoria colectiva y el fomento de la tradición oral.

Al hablar del folclorismo mexicano, es indispensable mencionar a Judith Reyes, quien fuera pionera en la canción de protesta de dicho país y compositora desde los años cuarenta; sus canciones fueron interpretadas por Jorge Negrete y Tito Guízar, por mencionar algunos. Se involucró en la política a través del periodismo, el servicio público y la música; participó activamente en el movimiento del 68 con sus canciones, que fueron muchas, sobre temas diversos y con las cuales buscaba desafiar la censura del momento.

Una de ellas fue el “Corrido a los combates del politécnico”, el cual se refiere a las intervenciones militares de aquel verano del 68. Fue perseguida y exiliada política a inicios de la década de 1970, por la creación de su álbum *Cronología del movimiento estudiantil 1968* (1974), sin embargo, no dejó de vincularse con el círculo de arte combatiente mexicano, sobretodo con el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA).

Otros cantautores que fueron simpatizantes y activistas en los movimientos estudiantiles del 68 también se vincularon al CLETA en los años setenta, uno de ellos fue Enrique Ballesté, quien fue alumno de Literatura Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y ejerció como portavoz de su generación a través de sus composiciones musicales; quizá su canción más popular fue “Jugar a la vida”, aunque también destacan otras de corte más contestatario como “Soldado”, “Yo pienso que a mi pueblo” y “La Otra América”. Dicho artista continuo su vocación musical desde del teatro y su experiencia en Tlatelolco lo impactó tanto que se comprometió de lleno a la militancia política a través del arte, prueba de ello fue el haber formado parte de los fundadores del CLETA y del grupo *Zumbón*.

Otro destacado cantautor que estuvo activo durante el movimiento del 68 y del CLETA en los setenta fue León Chávez Teixeira; él formaba parte de comunidad estudiantil de la UNAM por ser estudiante del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), desde ese frente se involucró en las brigadas y mítines. Dentro de su quehacer como

cineasta, documentó momentos clave del movimiento desde la cinefotografía; tomas que fueron incorporadas en *El grito* (1968) el documental de Leobardo López Arretche sobre los acontecimientos en Tlatelolco y sus antecedentes.

Posteriormente, su labor artística se enfocó en la música, en específico en su proyecto La piel, un grupo de *rock* formado en 1968 por Teixeira, Álvaro Guzmán Gómora, Roberto Alfaro, José Federico Álvarez, Alberto Hernández y Jaime Acosta; al año siguiente grabaron un EP con CBS Records que contenía dos sencillos: “El gato” y “El abedul”, con los cuales ganaron cierta popularidad en la radio y para 1971 fueron invitados al programa *Siempre en Domingo* conducido por Raúl Velázquez; esto le generó gran disgusto a Teixeira pues aquella invitación representaba todo lo contrario a sus ideales políticos, así que la rechazó, aunque eso causara la ruptura del grupo y el fin del proyecto.

No obstante, continuó con su militancia izquierdista en el Partido Mexicano del Proletariado (PMP) y escribiendo canciones con historias cotidianas de los obreros, campesinos y estudiantes. Más tarde formó el grupo Urbano Pacheco integrando a Jorge ‘Cox’ Gaitán, Álvaro Guzmán y Miguel Ángel Díaz ‘Macondo’, con quienes grabaron un álbum de estudio en 1979 llamado *Canciones*, con grandes alcances en el *rock* urbano. Y aunque fue una gran influencia para el *rock*, figuró entre los grandes personajes de la canción de protesta –como los antes mencionados– y de los movimientos artísticos revolucionarios como el CLETA. Una composición suya que persiste en la memoria del movimiento es “Mujer (se va la vida, compañera)” la cual le da espacio a la lucha feminista dentro de las demandas por la justicia social; un contingente también de gran presencia en las protestas de los años sesenta.

Los *Nakos* fueron una agrupación de estudiantes que formaron parte del CNH y las brigadas culturales del movimiento estudiantil del 68; integrados por Mayra Cerberos, Ismael ‘Maylo’ Colmenares y Armando Vélez, primero, y Jorge Silva más tarde. Este fue un trío muy presente en distintas organizaciones políticas y estudiantiles, así mismo impulsaron la creación de más grupos con el corte político que los caracterizaba:

La formación de grupos como los *Nakos* muestra que, aunque muchos de estos jóvenes ya practicaban la música u otras artes antes del 68, fueron producto directo del movimiento estudiantil porque a partir de entonces adquieren una estructura artística y una intencionalidad política (López, 49).

El caso particular de los *Nakos* destaca puesto que, entre tantas canciones de protesta, el trío supo integrar diversas herramientas teatrales al plano interpretativo de sus composiciones y un tono satírico a la crítica social de sus letras, lo que tuvo un auténtico efecto liberador al momento de transmitir su propuesta y lograr trascender a su público. Otro aspecto destacable de este grupo es su versatilidad musical, al lograr construir distintos discursos en una exploración ecléctica de la música, encontrando elementos del *rock* de manera única; lo que podríamos aseverar que los *Nakos* fueron los principales exponentes del *rock* estudiantil del 68, pues supieron integrar el nuevo ritmo del *rock* a la canción de protesta: una corriente estética que rescataba elementos de la música popular y folclórica.

En su álbum *69/98* recopilan doce canciones que eran tocadas por el trío en sus jornadas de brigadistas culturales y en los mítines del movimiento; aunque en todas realizan una crítica clara y fuerte, tanto al gobierno represivo como a la sociedad indiferente, respecto a lo sucedido en Tlatelolco, será la canción “La balada del granadero” aquella que su creador –Maylo Colmenares– recordará como la preferida de la gente: “parodia que nosotros hicimos y que realmente nos trascendió porque todo mundo la cantaba y empezaron a aparecer en cancioneros y cosas por el estilo” (López, 49). Y lo cierto es que esta canción de los *Nakos* fue tan popular que otros grandes intérpretes del movimiento la integraron en su repertorio.

Tal fue el caso de Óscar Chávez, un pilar dentro de la canción de protesta y la corriente folclorista mexicana de los sesenta. Chávez destaca por grandes éxitos como “Macondo”, “Por ti”, “Mariana”, “La niña de Guatemala” y versiones de canciones populares como “Lágrimas negras” y “La cucaracha”, incluso resulta pertinente mencionar que llevó su propuesta musical al cine, al participar en la película *Caifanes* (1967), dirigida por Juan Ibáñez y co-escrita con Carlos Fuentes, cuya trama tiene una fuerte carga contracultural; lo que posicionó a Chávez como toda una figura dentro del gremio artístico de izquierda. En los álbumes *México 68* (vol. I y vol. II) es posible conocer a detalle las canciones combativas que interpretaba este gran ícono del movimiento estudiantil y su gran legado en la música

Otro gran cantautor entregado a los ideales del 68 fue José de Molina, quien destacó como activista del movimiento estudiantil y compositor de doce álbumes de estudio; su figura estuvo envuelta entre episodios de persecución, censura, amenazas y crímenes de estado, primero por haber sido sobreviviente de los atentados en Tlatelolco el 2 de octubre del 68 y

del Halconazo del jueves de Corpus en 1971, y más tarde por continuar con su denuncia política, mediante su propuesta artística. Se quitó la vida en 1998, siendo uno de los compositores más influyentes de la canción de protesta mexicana. Destaca sus éxitos, “Corrido a Rubén Jaramillo”, “Obreros y patronos”, “La mujer” y “En esta plaza” (con Amparo Ochoa), populares en los años setenta.

Como mencioné con anterioridad, el *rock* no abarcó gran relevancia dentro de los movimientos estudiantiles, en un primer momento, porque había quienes creían que el *rock* era una manifestación más del imperialismo yanqui y no tenía mayor propósito que enajenar a los jóvenes; quienes debían estar discutiendo sobre materialismo histórico y organizándose políticamente, en lugar de ‘divertirse’ y ‘rolaquear’. No obstante:

Algunos jipitecas, que no eran aferrados a los dogmas de la revolución psicodélica, apoyaron al movimiento de los estudiantes y participaron en las manifestaciones, con todo y su rocanrol y mariguana. Además, muchos de los estudiantes que militaban en el movimiento también habían sido impactados por todo el revuelo de la psicodelia y, aunque no eran jipis (pues no creían en la panacea de los alucinógenos), les gustó el *rock* (de *Beatles* a *Creedence*), fumaron marihuana, ocasionalmente probaron hongos o LSD, se dejaron el pelo largo y morral al hombro...de esa forma se acortaron un poco las distancias entre los jóvenes que en los sesenta querían hacer la revolución, unos dentro del individuo, otros en el mundo social (Agustín 139).

Para finales de la década de los sesentas, a estos jóvenes ya se les conocía como ‘chavos de la onda’, un término que se popularizó ampliamente en la cultura popular, sobretodo, trascendiendo su origen marginal. En México, la incursión del término en el imaginario colectivo fue un proceso desarrollado a la par de la presencia del *rock&roll* en el país; cuyo inicio remonta a los primeros años de los sesenta, cuando diversos factores políticos y socioeconómicos comenzaron a marcar cambios generacionales en la vida cotidiana.

La Contracultura Mexicana

El misterio jipiteca

La década de 1960 representó el inicio de una serie de cambios experimentados en la vida cotidiana, fue un cambio drástico y acelerado –para la dimensión de su tiempo–, y significó el paso hacia la ‘modernidad. El dominio económico de EEUU pesó sobre los países latinoamericanos y durante aquellos años comenzaron a llegar productos norteamericanos al comercio mexicano, se experimentó un auge en la compra de electrodomésticos y televisores, se abrieron los primeros supermercados con artículos de marcas estadounidenses.

De 1959 a 1968 se experimentó dicho proceso de transición cultural en México, no sólo se importaron productos industriales de EEUU sino también culturales, como el cine hollywoodense que fue desplazando al Cine de Oro mexicano en las carteleras; se recibieron formatos cinematográficos más comerciales, que planteaban discursos en pro del ‘*american way of living*’ o ‘sueño americano’. Estas películas junto con el *rock* anglosajón de los *Beach Boys* y la vasta propuesta de la Invasión Británica tuvieron gran éxito entre los jóvenes de clase media, que prefirieron estos productos a los de origen mexicano porque acceder la cultura anglosajona representaba un mayor ‘*status*’ socioeconómico; de tal modo que el inglés se incorporó al habla citadina y se convirtió en una señal de modernidad.

En contraste con el entretenimiento, en el plano artístico las vanguardias en el teatro y el cine cobraron gran fuerza en aquellos años; heredero de las vanguardias de entre guerras y de la filosofía existencialista, el teatro del absurdo llega a México en 1961 con *La lección* de Ionesco, dirigida por Alejandro Jodorowsky. Al año siguiente, el director chileno se instaló allí para formar parte del panorama teatral novedoso, crítico y sólido que estaba formándose en el país; el cual será clave para la difusión de ideas dentro del ambiente universitario e impulsará los movimientos estudiantiles del 68.

Aunque su grupo teatral no pertenecía a esta formación universitaria de la UNAM, Jodorowsky fue un referente con su propuesta escénica disruptiva; destaca, en especial, con sus montajes de *Zaratustra* (1970) y *El juego que todos jugamos* (1971). También destacó en el cine, con sus filmes *Fardo y Lis* (1968), *El Topo* (1970) y *La Montaña Mágica* (1973), esenciales para la psicodelia y la intelectualidad que la rodeaba; su presencia en la escena cultural de la época lo hizo catapultarse como un gurú jipiteca, junto a Carlos Castaneda y Jacobo Grinberg.

Otros montajes destacables que tuvieron propuestas psicodélicas y contraculturales fueron *Conejo Blanco* de Abraham Oceransky, estrenada en el Teatro Universitario; esta adaptación de *Alicia en el país de las maravillas* tuvo gran impacto en la juventud de esos años y reflejó el espíritu de una época, pues *Alicia...* se volvió un ícono de la psicodelia y un *leit motiv* en la contracultura, por sus referencias alucinógenas. Entre los registros de dicho montaje, queda la reseña que aparece en el #3 de la revista *Piedra Rodante* (15 de julio de 1971) donde describe la ‘moderna paráfrasis’ que hace Oceransky de la novela.

Por otro lado, Raúl Ruiz llevó a escena *¿Cuál es la onda?*, adaptación escénica al icónico cuento de José Agustín el cual narra la noche bohemia de un par de jóvenes, inspirado en alguna experiencia con Angélica María; Julio Castillo también realizó un montaje controversial con el *Cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal. En esa obra se presenta la muerte del Che, llena de cargas simbólicas que responden a los acontecimientos de aquellos años; sin duda, otra obra que tuvo la inquietud de nombrar los sucesos sociales fue *Octubre terminó hace tiempo*, una obra escrita y dirigida por Pilar Campesinos, la cual expone los hechos ocurridos el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco, tocar el tema le provocó fuertes problemas de censura.

En Broadway se produjo *Hair*, el exitoso musical que representó al movimiento *hippie*; y, en el campo de las artes visuales, Andy Warhol propuso su *Pop Art*, el cual resultó muy subversivo para la época. Ante el panorama mundial del cine de autor, la producción cinematográfica mexicana no quiso quedarse al margen al momento de tocar temas de actualidad; sobretodo, porque en el plano comercial comenzaban a encontrar muchas ganancias. Los productores ya habían corroborado eso en la década pasada, cuando el *rock&roll* llegaba a México a través de Elvis y los salones de baile; para los sesenta, la opinión hegemónica sobre el *rock* que reflejaba el cine no cambió mucho, pues más allá de dialogar con las cuestiones que planteaba el *rock* –tanto en México, como en el mundo– la industria vio una simple, pero jugosa oportunidad de lucrar con un emergente fenómeno de masas.

La producción mexicana fue basta e incluyó, en su mayoría, a las figuras más comerciales de la música juvenil: los cuatro jinetes del apocalipsis, por supuesto: los Locos del Ritmo, los Rebeldes del Rock, los *Teen Tops* y otros grupos del momento como los *Sinners*, los *Hooligans*, los *Crazy Boys*, los *Rockin’ Devils*, los *Sparks*, los Hermanos Carrión

y varios solistas que, por empezar jóvenes en el giro musical, eran asociados al *rock&roll*, pero que –más bien– su éxito giró entorno a la balada y al genético *pop*, personalidades como Julissa, César Costa, Angélica María, Enrique Guzmán, Manolo Muñoz, Mayté Gaós y demás; destacan algunos directores, quienes filmaron varios títulos con intervenciones de grupos y cantantes de *rock* en español, como Julián Soler,⁵⁶ Benito Alazraki, Miguel M. Delgado,⁵⁷ Rafael Baledón,⁵⁸ Ícaro Cisneros,⁵⁹ Julio Bracho,⁶⁰ entre otros.

Si bien es cierto que “la mayoría de estos melodramas filmicos pueden catalogarse como auténticos ‘churros’, representan hoy en día un valioso testimonio histórico de las actuaciones musicales de solistas y grupos” (Rubli 224); incluso, el *rock&roll* mexicano tuvo presencia en el cine de autor en un momento memorable. En la escena final de la película *Simón del desierto* (1964) de Buñuel, se ve a Silvia Pinal y a Claudio Brook sentados en la mesa de un bar citadino, al fondo los *Sinners* haciendo relucir sus guitarras eléctricas; alrededor, una multitud de jóvenes bailando al ritmo de la música. En el diálogo entre Simón (Brook) y el Diablo (Pinal) se nombra a dicho baile como ‘carne radioactiva’, lo que le brinda una carga simbólica especial al *rock* dentro del discurso en esta película.

Otro filme de culto que tuvo gran impacto en la contracultura fue la ya mencionada *Caifanes* (1964) de Ibañez, no sólo porque retrataba en la pantalla grande a figuras importantes del momento como Julissa, Enrique Álvarez Félix u Óscar Chávez, sino también porque supo contar la historia de un grupo de rebeldes sin causa que van descubriendo el barrio y la vida nocturna, a través un viaje por la Ciudad de México; en un emergente estilo urbano que se consolidaría más tarde en el *rock* mexicano más auténtico. No es gratuito, entonces, que una de los grupos más populares del *rock* nacional haya adoptado ese nombre para identificarse, me refiero a Caifanes, liderado por Saúl Hernández; es así que, para la última década del siglo XX, el urbano y el *new wave* serán los estilos de *rock* que mejor reflejen el sentir de la juventud mexicana.

⁵⁶ *Si yo fuera millonario* (1962), *La edad de la violencia* (1963), *La juventud se impone (la nueva onda)* (1964), *Qué hombre tan sin embargo* (1965) y *Me quiero casar* (1966).

⁵⁷ *Twist, la locura de la juventud* (1961), *Mi vida es una canción* (1962), *Perdóname, mi vida* (1964), *Amor a ritmo a go gó* (1965) y *Novias impacientes* (1966).

⁵⁸ *Mi alma por un amor* (1963), *Vivir de sueños* (1963), *El pecador* (1964) y *Esa noche no* (1965),

⁵⁹ *El día comenzó ayer* (1964) y *Tirando a gol* (1965), destacadas por la aparición de Javier Bátiz.

⁶⁰ *Cuernavaca en Primavera* (1965) y *Damiana y los hombres* (1966), con la participación de los Monjes.

Al año siguiente del éxito de *Caifanes*, se estrenó otra película igual de exitosa: *Cinco de chocolate y uno de fresa* (1968),⁶¹ dirigida por Carlos Velo y protagonizada por Angélica María, otra estrella del momento y, además, hija de Angélica Ortiz, productora del filme; destaca, sobretodo, la participación creativa de José Agustín quien se incursionaba en la industria cinematográfica en aquel momento y creó la idea original de la trama, además compuso las letras de la banda sonora. Este acierto fue la antesala para la siguiente producción de Ortiz, ahora escrita y dirigida por el mismo Agustín; cuya intención fue retratar lo mejor posible al movimiento de la Onda, a través de la historia de una juventud jipiteca.

El resultado fue *Ya se quién eres (Te he estado observando)* (1971), un filme que no satisfizo del todo las expectativas de su creador; en sus propias palabras, opina que:

había fallas serias que venían desde el guion, especialmente una dialogación irreal y manierista... muchos de mis encuadres eran sosos, desangelados. Y la iluminación de interiores fue de lo más convencional ya que nunca di indicaciones al respecto... consentí que Angélica Ortiz eligiera locaciones y vestuario de una clase media irreversible. En cierta manera, caí en lo peor que yo debiera incurrir: acabar con un producto de tonalidades fresas (Agustín 172-173).

El fracaso de este filme consistió, de hecho, en la dificultad de expresar la vida contracultural en un momento de gran tensión política; era casi imposible no llamar la atención del poder, que echaba andar una intensa persecución anticomunista. Por supuesto, el consumo de alucinógenos alertaba a los censores de sobremanera, por lo que fue el mayor motivo por el cual los chavos de la onda pisaban Lecumberri u otras cárceles.

No obstante, el aire represivo era palpable y se manifestaba en la producción de películas sin mucho chiste, pero que buscaban en la onda psicodélica una fórmula para asegurar éxitos en taquilla; una de ellas fue *Alguien nos quiere matar* (1971), con el mismo *crew* de *Cinco de chocolate*...: producción de Ortiz, dirección de Velo, guion de José Agustín y protagonizado por Angélica María. Solo que ahora se ofreció un filme blanqueado y neutralizado por el censor de la Dirección de Cinematografía, con Hiram García Borja a la cabeza.

⁶¹ La banda sonora fue también escrita por José Agustín y musicalizada por José Ortega; a su vez, aparecen los *Dug Dug's* interpretando la canción “Queremos paz” en una escena.

Dicho funcionario prohibió muchos aspectos del guion en esa película y en otras más, como *Abolición de la propiedad*, una adaptación cinematográfica de su novela homónima; en su autobiografía *El rock de la cárcel* (1984), José Agustín nos cuenta que aquel proyecto:

Fue tajante e impunemente censurado y boicoteado por García Borja y sus hordas de censores. Impidió referencias al Che Guevara, al Movimiento Estudiantil, a Pepe Revueltas, a Fidel Castro; suprimió escenas enteras de discusión política y por último nos planteó que en ese momento las condiciones del país no permitían filmar *Abolición*...dijo que nos avisaría cuándo sería posible y cada vez que volvíamos a tratar el asunto nos daba largas (Agustín 147).

La adaptación cinematográfica de su novela *De perfil* y de su obra dramática *Círculo Vicioso* también fueron archivadas como una forma de censura, por lo cual nunca pudieron realizarse. Después del Festival de Avándaro, disminuyó la producción de películas de *rock* y también el acceso a los espacios masivos para las bandas; por ello destacan dos filmes de 1972, donde es posible ver aún escenas con actuaciones de los músicos.

La primera de ellas es *La verdadera vocación de Magdalena*, dirigida por Jaime Humberto Hermosillo y protagonizada por Angélica María; no promete ir más allá de una comedia romántica, al estilo ya característico de la actriz, sin embargo, resulta relevante que el Festival de Avándaro se vuelve un escenario dentro de la trama, hacia el final de la película. Incluso se utilizaron tomas reales del evento, las cuales se intercalaron con las ficcionales en el montaje para que, de este modo, se recreara el ambiente que se vivió en el masivo, pero con personajes que no estuvieron ahí como Angélica María y los integrantes de *La Revolución de Emiliano Zapata*. No obstante, deja registro de una época.

Como también lo hace *Bikinis y rock*, otro filme del 72, dirigido por Alfredo Salazar García y protagonizada por Olga Breeskin, Verónica Castro y Manuel ‘El loco’ Valdés; la cual también se ambienta en la psicodelia mexicana, pero –a diferencia de la anterior– esta película tiene un tono exagerado (rayando en lo grotesco) de representar a la Onda, muy alejada de su esencia; más bien, la caricaturizó desde los prejuicios sociales (algo que ya había pasado en los cincuenta) y emitió un discurso poco favorable para la contracultura. Así lo expresan críticos como Víctor Moreno, quien no identifica –en lo más mínimo– a los

protagonistas como parte de la Onda Chicana, por lo que su participación en la película le resulta un mero acto de oportunismo comercial.

Sin embargo, el valor del filme radica en la actuación de la mítica banda *Peace&Love* y su emblemático sencillo “*we got the power*”, la cual sería un himno en Avándaro –y un detonador de la censura, también–; además de la participación breve los grupos Bandido y El Ritual. Una película blanqueada, que apenas esboza la complejidad de la contracultura, pero deja ver una cara frívola y superficial de la Onda Chicana, que también existía.

No hay que obviar el papel que desempeñó la radio en la difusión del *rock* en los años sesenta, a pesar de las limitaciones y las censuras institucionales, existieron emisoras que programaron o dieron espacio a dicha música en México y contribuyeron a su popularidad entre los jóvenes; tal fue el caso de la XENK-Radio 6.20, con su eslogan ‘la música llegó para quedarse’ logró ser una de las emisoras más importantes de la Ciudad de México, en consorcio con las disqueras Langworth, MBC Thesaurus y Capitol consiguió acceder a la vanguardia musical de la época y programar música que casi no se oía en el país, como el caso de los *Beatles*, a quienes transmitirían por primera vez en la capital mexicana, dejando un legado para la historia. Fue famosa también por sus emblemáticas entrevistas a reconocidos personajes de la música popular nacional e internacional, y su difusión al *rock&roll* mexicano, como sería el grupo Los Locos del Ritmo que, en su momento, alcanzó gran fama a través de esta radiodifusora.

Otras emisoras importantes fueron Radio 590 AM ‘La Pantera’, producida por Jesús Iturralde, Maru Iniestra, Belia Kelly y Alan Murillo; también llamada ‘la envidia de la FM’ fue una estación de gran popularidad en la Ciudad de México por transmitir lo mejor del *rock* internacional de la época, manteniéndose activa por varias décadas después. Radio Éxitos y Radio Capital fueron otro par de radiodifusoras que tuvieron impacto y fueron reconocidas por transmitir música *rock*; “en los setenta, el *rock* encontró sitio en Radio Universidad y Radio Educación, dónde se emitió la serie *El lado oscuro de la luna*, de Villoro/Derbez” (Agustín 202) y, por fortuna, el *rock* en la radio fue ganando adeptos y se sostuvo todavía hasta los noventa, cuando surgió un boom del *rock* en tu idioma.

En cuanto a la televisión, la cual estaba emergiendo y cobrando gran fuerza en la sociedad mexicana, existieron algunos programas que fueron bien recibidos por la audiencia joven, ávida de ver contenido *ad hoc* con la moda del momento; esta fue, por supuesto, el ‘*A*

Gogó'. Se le dio este término a la moda juvenil que traía la Onda y el *rock&roll* tanto en México como en el extranjero, lo *A Gogó* abarcaba tanto la música (*rock*) como una forma de vestir, andar y, sobretodo, bailar; “todo era *a gogó* para entonces” (Agustín 283).

La vestimenta *hippie* dejó una impronta en el *A Gogó*: el peinado a la Bardot con flequillo largo y el maquillaje Twiggy en las mujeres, la melena y la barba larga en los hombres; la ropa de manta, los estampados hinduistas y los colores orientales, el saco sin solapas y la camisa de cuello mao, los pantalones acampanados, los faldones largos y las minifaldas ultra cortas –que popularizaron la pantimedia– fueron algunos elementos que conformaron la moda *A gogó*, característica de la psicodelia. Por supuesto, eran tan comercializada por los medios por su impacto en las masas, como rechazada por los sectores más reacios del conservadurismo por los revuelos que generaba; esto significó un tira y afloja entre la visibilidad y la censura, y una demanda constante de espacios donde exponer los temas e inquietudes de la juventud.

Quizá la propuesta mejor lograda fue la de Jodorowsky, quien –junto a Alfonso Arau y Fernando Ge– produjo el programa televisivo *1, 2, 3, 4, 5 A Gogó* estrenado el 14 de diciembre de 1967 en el Canal 5. Su prestigio radicó también en la calidad de sus invitados, quienes eran las personalidades más importantes del panorama artístico; existió un diálogo interdisciplinario entre pintores, actores, músicos y escritores dentro del programa, por lo que destacan como invitados: Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes, José Revueltas, Vicente Rojo, Felipe Ehrenberg o José Luis Cuevas, y en el plano musical estuvieron los Tepetatles y los Dug Dug's. *1, 2, 3, 4, 5 A Gogó* cesó su transmisión semanal en 1968, por los aires represivos que emanaban aquel año, sin dejar rastro en materiales filmográficos.

La censura también alcanzó al programa *Happenings* producido por José Agustín también en el Canal 5; este fue el único programa que apoyó abiertamente el movimiento de los estudiantes, a pesar del repudio mediático. Se utilizaban símbolos y pensamientos contraculturales, contaban con la participación de poetas como Elsa Cross quién leía versos sobre el movimiento; tras ser evidente la simpatía política, llegó la censura, tal nos cuenta el mismo Agustín: “Al poco rato nos llegó la orden fulminante de que no mencionáramos más a los estudiantes...Telesistema se negó a renovar el contrato de trece programas a pesar de que *Happenings* tenía bastante público” (151). Sobretodo durante el año de 1968 y después de él, fue cada vez más difícil gozar de espacios públicos o medios masivos donde exponer

manifestaciones contraculturales. No obstante, las expresiones de mayor relevancia para la contracultura en México fueron la literatura y el *rock* (Rubli 273).

La Literatura de la Onda

El canon literario mexicano de los años 60 estaba dominado por los grandes intelectuales pos-revolucionarios como Carlos Fuentes, Octavio Paz y los Contemporáneos, quienes fueron afines a los intereses políticos en marcha durante el conflicto bipolar; ellos marcaron las tendencias temáticas y estéticas, aprovecharon los espacios oficiales de publicación y difusión de los productos culturales, y ejercieron cargos públicos afines a su simpatía política.

Del mismo modo en que cambiaron los modelos políticos y el progreso se asoció al capital extranjero, en la literatura se dejó atrás la estética rural y surgió una necesidad de nombrar a la ciudad que emergía en México. El muralismo y el cine de oro tuvieron su declive, y se pensó la modernidad como un producto importado del extranjero; el progreso se entendió desde una lógica colonialista, lo que no era gratuito, por supuesto, porque desde la política internacional estaba sustentándose dicha estructura.

De manera oportuna, la cultura institucional contribuía a las restricciones y al control del Gobierno sobre los espacios oficiales, utilizados sólo por las élites; la censura se volvía palpable cuando los representantes del *establishment* utilizaban criterios de descalificación tajante ante las manifestaciones artísticas que no les favorecían, sus nexos con el poder político les facilitaba la represión. Para estos escritores, “lo mexicano estaba ‘out’, lo que correspondía era lo cosmopolita, estar al día, seguros de que se estaba al nivel intelectual de lo mejor del mundo” (Agustín 232), por lo que sugería que lo extranjero estaba por encima de lo nacional –un pensamiento contrario a los ideales de la Revolución, pero predominante en la segunda mitad del siglo XX.

Dicha forma de pensar se arraigó, en parte, con el apoyo de los productos culturales y los medios de difusión, y conformó nichos de poder en cada sector; en la esfera literaria se creó una mafia que rechazaba la cultura ‘de la pobreza’, exaltaba de manera acrítica a la cultura europea y menospreciaba aspectos importantes de la cultura nacional. Fueron detractores del muralismo y de la narrativa con tintes ‘sociales’, y se posicionaban como una corriente cosmopolita y de vanguardia (Agustín 248).

Sin embargo, en estos contextos se formaba una vanguardia literaria que sería consciente de la contraposición entre la alta cultura y la cultura popular, y utilizó dicho contraste para construir su propuesta. Dentro de este oficialismo, Juan José Arreola desarrolló su carrera artística, reconocida por proponer un retorno a la cultura popular, pero desde una óptica ‘moderna’. De su trabajo como promotor, destacan los talleres literarios en la Casa del Lago UNAM, donde formó e impulsó a una serie de escritores jóvenes cuyas inquietudes apuntaban a reflejar la vida cotidiana en un contexto urbano.

La estética urbana ya había sido explorada tiempo atrás por Carlos Fuentes en su novela *La región más transparente* (1958), la cual considera a la Ciudad de México al mismo tiempo escenario y protagonista; dicho estilo sigue una tradición literaria inaugurada en 1925 con la publicación de *Manhattan Transfer* de John Dos Pasos. No obstante, reflejar la estética de la ciudad requirió echar mano de distintos recursos narrativos; como los utilizados en el costumbrismo, en sus diferentes propuestas.

En la tendencia mexicanista revolucionaria, la obra de Rulfo es una muestra clara de dicho hiperrealismo; cuyo objetivo es reflejar una realidad desde su propia lógica, por eso se adentra a una descripción detallada no sólo del paisaje sino de otros elementos culturales, como el lenguaje. Uno de los aciertos más brillantes de Rulfo fue su maestría para expresar el habla popular por escrito, para lo cual existió un profundo trabajo de observación lingüística y etnográfica; así fue posible plasmar la estética rural de una forma más genuina y profundizar en la vida cotidiana del campo mexicano. En *Pedro Páramo* (1955), Comala es un personaje en sí mismo, aunque no el protagonista de la novela –ese es quien la titula, el cacique representante del poder en el pueblo–; sin embargo, desde entonces el *locus* tomó gran relevancia en la literatura contemporánea.

En respuesta a la ruralidad del mexicanismo, surgió la urgencia de narrar la ciudad con todos sus aspectos; en especial, el proceso de urbanización que experimentaba la capital y otras zonas de provincia, el cual traía consigo cambios acelerados y drásticos en la cultura. Fue así que la vida urbana también tuvo el ejercicio descriptivo de su propio lenguaje; grandes propuestas literarias surgieron de la experimentación con el habla coloquial.

En la poesía, por ejemplo, Jaime Sabines logró expresar con un lenguaje popular un sentimiento colectivo ante los vertiginosos cambios de la vida cotidiana, en una sociedad cambiante; “todo esto marca a Sabines (al igual que a Revueltas y Leñero) como un

importantísimo precedente del ‘espíritu del 68’... síntesis de una nueva sensibilidad que implicaba una distinta apreciación de México” (Agustín 251). Otro antecedente importante fue la obra de Vicente Leñero, quien destacó con *Los albañiles* (1964), una novela que causó impacto y desafió las convenciones canónicas de la literatura mexicana. Fue un libro importante porque rompió con la corriente que menospreciaba la temática social y le dio al lenguaje un lugar importante en la construcción de la narrativa, expresando con maestría artística las hablas coloquiales (247).

Sin duda, el anterior panorama artístico abonó a la producción literaria que se realizó en los talleres literarios de la Casa del Lago; de dichos grupos coordinados por Arreola, saldrían los primeros novelistas de ‘la onda’, como José Agustín, quien debutó en 1964 con *La Tumba*, su primera novela. No sólo fue, junto con la revista *Mester*, una de las primeras publicaciones del grupo; sino que representó un punto de partida para una nueva tradición literaria, con un estilo fresco que transgredía los criterios del oficialismo.

La ópera prima de José Agustín es considerada la obra inaugural de la literatura de la onda –aunque para esas fechas aún no era conocida como tal– y fue representativa porque planteaba la vida de los jóvenes vista desde la juventud misma, pues hasta entonces, la literatura con temática juvenil era escrita por gente mayor; lo que provocaba cierta imposición en la identidad de los chavos. De este modo, el nuevo estilo destacaba justo por el uso coloquial del lenguaje, que permitía retratar el habla cotidiana de los muchachos; el cual estaba cargado de frescura, vitalidad e irreverencia, aspectos que un adulto no podría recrear con naturalidad, “a fin de cuentas, este fenómeno también era una manifestación cada vez más clara del papel protagónico que los jóvenes empezaban a tener en México” (Agustín 245).

Esta juventud que escribía sobre la nueva naturaleza urbana era perteneciente, en su gran mayoría, a la clase media; por lo que las costumbres y los escenarios narrados en sus letras eran acordes a dicho status socioeconómico. Sin embargo, eran los jóvenes clasemedieros quienes tenían acceso a la educación superior y a cierto tipo de conocimiento del extranjero; es por ello que se volvió algo característico de este tipo de muchachos el tener referencias culturales sobre el *rock* en EEUU o Inglaterra, por ejemplo.

Junto con la música, se asimilaban también formas de pensar y vestir que desafiaban las convenciones sociales mexicanas; los chavos querían vivir de forma congruente a su

pensamiento, por eso le apostaban a la revolución sexual, a los excesos del *rock*, al fluir psicoanalítico de la conciencia. Esta literatura, tiene su origen en:

la devoción por las grandes figuras del *rock*, la cultura juvenil y las nuevas experiencias: ácido, mariguana, hongos, peyote... desean unificarse con sus correspondientes en el mundo entero... los personajes de cuentos y novelas desean encarnar las cualidades atribuidas a los semidioses del *rock*... en esta literatura retornan numerosos procedimientos de la picaresca. No puede ser de otro modo, si se necesita demoler o esquivar prohibiciones y regaños moralistas. La picaresca es un método de conocimiento, y el pícaro es el antihéroe en la sociedad corrupta, el alivianado entre la inercia de clases medias (Monsivais 378-379).

Estos jóvenes fueron herederos del existencialismo y de la literatura *beatnik* de gran influencia en México; los jóvenes escritores expresaban esa hibridación latente de la cultura mexicana en el contexto urbano, reconociendo su identidad en las tradiciones populares, pero incorporando elementos ‘modernos’ que comenzaban a integrarse en la vida cotidiana. La juventud apostó por la contracultura, pues era el fenómeno social que se le presentaba y, al igual que los *beats*, su principal medio de expresión fue la palabra escrita; por lo que también crearon su propio lenguaje.

Los mexicanos encontraron su primer referente contracultural en Marlon Brando, quien desafiaba a la sociedad a través de su forma de hablar, vestir y comportarse; esto hizo que los jóvenes encontraran en él una inspiración y buscaran atentar contra las buenas costumbres mediante el uso de un hablar prohibido y subversivo. De forma natural, encontraron su equivalente en la jerga de los barrios bajos de México, donde existían paralelismos con los barrios bajos norteamericanos, cuna de los rebeldes sin causa.

En contextos de precarización, el lenguaje se vuelve un código especial que sirve de barrera contra aquellos que no forman parte del entorno, del círculo o de la pandilla; la complejidad de sus símbolos hace que este idioma no sea accesible para todos, lo que requiere de un proceso de iniciación para formar parte. De alguna manera, es la respuesta cultural de las clases bajas al rechazo estructural de las clases dominantes; mientras las clases altas despojan a la población de la ‘alta cultura’, esta a su vez conforma una ‘cultura popular’ que explica y expresa su mundo a su propia manera y bajo su propia estética.

En ese sentido, el joven clasemediero que descubre las limitantes e hipocresías de su clase, busca romper con su propio paradigma al identificarse con la cultura popular, primero a través de la música (el *rock*), luego con las cosmovisiones que descubre por medio de las sustancias (la mariguana, por ejemplo) y muy pronto se da cuenta, que su pensamiento y espíritu se hermana con las clases populares:

¿Quien tenía un lenguaje tan áspero, salvaje, original, audaz como nuestro ondero brandonero? Pues el ñero... El ñero es nuestro manito, nuestro compita... Nuestro ñero entiende nuestra onda porque anda en la misma onda que nosotros. Con el mismo *blues* en la sangre. Y el lenguaje de los pelados, los gañanes, los rotos, los jodidos, los nacos, va subiendo por el cuerpo de la sociedad como una infección (García Saldaña 83).

De este modo, el joven acomodado mexicano decide la disrupción de las normas sociales al salir a la aventura, ‘*on the road*’ como lo harían los *beatniks* un par de décadas atrás. Y en el reconocimiento con los estratos más bajos es donde radica el escándalo y el desafío al *status quo*, así como el rechazo de sus padres y mayores. La marginalidad se vuelve su propia estética y su propio idioma, es por ello que el lenguaje de la onda contiene en sí misma el signo de la rebeldía (García Saldaña 82). De este modo, dentro de la vanguardia juvenil de ‘la onda’, los jóvenes artistas –en este caso, los escritores– estructuraron y dieron forma a una expresión lingüística particular y que fue su medio propio de expresión; el cual consistía en:

un caló que combinaba neologismos con términos de los estratos bajos carcelarios, y se mezclaba con coloquialismos del inglés gringo, así es que se producía un auténtico espanglés... Algunos de los términos eran totalmente nuevos o si no, añadían nuevos sentidos a palabras existentes, pues denotaban cosas, condiciones o estados que no se conocían, o con el significado que adquirirían después de la experiencia psicodélica (Agustín 134).

Después de *La Tumba*, otra novela considerada inaugural del movimiento literario juvenil fue *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz, publicada por Joaquín Mortiz; la cual cuenta la historia de un adolescente envuelto en una picaresca seducción. Ese mismo año se publica *Cuando los perros viajan a Cuernavaca* (1965) de Jesús Camacho Morelos, novela que –en palabras

de su autor– ‘dispara hacia la ruta sexual’; pone sobre la mesa dos temas importantes para la contracultura: Cuernavaca como un locus psicodélico y la liberación sexual de la juventud.

En 1966 se publicó *De perfil* de José Agustín y causó gran revuelo por gran apertura en las referencias sexuales; se volvió muy pronto en un emblema de la época contracultural. Al año siguiente, René Avilés Fabila publica *Los juegos* (1967) su primera novela; en el 68 hubo gran producción editorial para los escritores jóvenes, Agustín publica otro libro: *Inventando que sueño*, controversial por su forma y estructura desafiante. Su colega cercana, Margarita Dalton, publica *Larga Sinfonía en D* (1968) un viaje psicodélico en cuyas siglas está el tema central (L.S.D).

La editorial *Diógenes* produce el tiraje de *En caso de duda*, una divertida y genial novela de Orlando Ortiz, muy fiel al estilo. En 1968, *Diógenes* también edita *Los hijos del polvo* de Manuel Farill y *Pasto Verde* de Parménides García Saldaña, esta última causó desconcierto y fascinación a la vez por la complejidad de su narrativa; resulta evidente la referencia a la marihuana en el título, lo que provocó también cierta persecución y censura a la obra de Saldaña.

La conciencia de clase intrínseca a la literatura juvenil demostró la imposibilidad de narrar la vida cotidiana sin comprender su realidad social, para ello era necesario conocer su estructura y, en el ejercicio de su reflexión, también criticarla. Dicha propuesta literaria transgresora encontró un gran respaldo en el Boom Latinoamericano, ese reconocimiento que tuvieron los escritores de Hispanoamérica durante los años sesentas; el cual abonó de manera considerable en la formación de un público y en la construcción de una identidad latinoamericana, al calor de los acontecimientos políticos que asechaban al continente.

En 1967, Gabriel García Márquez publica *Cien años de soledad*, obra medular de la literatura latinoamericana contemporánea y que abrió la puerta a creación vanguardista de las letras hispanas; comenzó a nacer una conciencia de unión entre los países del continente americano y propició una nueva sensibilidad y un despertar crítico al orden político y social; ya que, a decir verdad, los escritores del momento –en su gran mayoría– simpatizaban con la Revolución Cubana y estaban al tanto de las condiciones sociopolíticas que asechaban la región y cuyo interés era reflejarlo en sus letras (Agustín 246). De acuerdo con Monsiváis, estas obras plantean atmósferas narrativas, incentivos existenciales y un dialogo intenso entre

literatura y vida cotidiana, “en medio de transiciones de toda índole, estos libros, entre otras cosas, son métodos para desligarse de las tradiciones opresivas” (365).

Fue así que, estos narradores jóvenes se posicionaban en un lugar especial dentro del panorama literario de su tiempo; por ello, naturalmente, despertaron diferentes críticas y sensaciones, desde el estrado institucional fueron menospreciados por atreverse a trasladar el hablar coloquial al papel y llamarle a eso ‘literatura’. Desde un nicho cultista, se le consideró a su propuesta como una ‘vulgarización de la cultura’, pues para los altos estratos –como pasaba en tiempos de los muralistas– la cultura popular era en parte folklor, una especie artesanía de postal que no merecía un espacio en los medios oficiales de la cultura, porque esos universos eran cosa de las clases bajas.

Para 1969, la escritora Margo Glantz se dio a la tarea de compilar una antología de literatura escrita por jóvenes, la cual llamó –en un primer momento– *Narrativa joven de México*; no obstante, al reeditarse cambió su título a *Onda y escritura en México*; es en este momento, cuando, de forma oficial, nace el término de ‘La Onda’ y, sobretodo, la etiqueta de ‘Literatura de la onda’ para denominar a aquellas propuestas que rayaban en la indecencia (de acuerdo con la crítica moralina) y que no podían ser clasificadas como literatura. De este modo, bajo dicho término se buscó distinguir las letras que eran aceptables de las que no y emprender una campaña de desprestigio en contra de aquellos escritores ‘onderos’.

No obstante, la consagrada escritora definió a esta generación a la ligera, considerando la cuestión del *rock* y las drogas como una característica principal, cuando no eran más que elementos inherentes a la onda como fenómeno social (Agustín 170). En realidad, no existía una corriente como tal llamada ‘literatura de la onda’, sino que se designó así a un grupo heterogéneo de escritores cuyos intereses dialogaban con la contracultura de todos los tiempos y espacios; con inquietudes narrativas experimentales y temas que resultaban acordes al momento histórico que vivía la juventud no sólo en México.

Sus escritores principales –Sainz, Agustín, Tovar, Avilés, Parménides– eran muy distintos entre sí y no se consideraban a sí mismos como parte del hipismo mexicano; a excepción del último, García Saldaña, quien sí se identificaba con el término ondero y lo adoptó con orgullo, para darle un nuevo y más profundo significado. Aunque la palabra ‘onda’ fue utilizada para denigrar a la juventud y sus propuestas artísticas, la comunidad

contracultural se sintió –en efecto– identificada con el término, pues era amplio en significados y lograba nombrar el ‘fluir de la energía’ la cual se expresaba en la psicodelia.

Fue un término medular para la contracultura, pues la ‘onda’ era rica en su carga semiótica. Retomaré las siguientes palabras de José Agustín en *La contracultura en México*, quien explica –mejor que nadie– las profundidades del término y su correcto sentido para la juventud de los sesentas:

La palabra ‘onda’ sin duda adquirió importancia medular en la contracultura mexicana. Su acepción original tiene ya los elementos como para que la palabra fuera clave entre los jóvenes mexicanos de los sesenta Su acepción original tiene ya los elementos como para que la palabra fuera clave entre los jóvenes mexicanos de los sesenta. Véase, si no, esta definición del diccionario: ‘Hay varias clases de ondas: las ondas materiales, que se propagan por vibraciones de la materia, y las ondas electromagnéticas, debidas a la vibración de un campo electromagnético, fuera de todo soporte material. Entre las primeras se pueden señalar a las ondas sonoras. Entre las segundas, están las ondas ultravioletas, la luz visible, los rayos infrarrojos y las ondas radioeléctricas’.

Un jipiteca diría algo parecido: hay varias ondas, son las ondas dentro de la misma onda; algunas son materiales ('pásame esa onda') pero otras son intangibles (la Onda); en todo caso, para los chavos mexicanos de los años sesenta la onda fue energía intangible pero medible que funcionaba esencialmente como vía de comunicación, de interrelación que hermanaba. Por otra parte, una onda podría ser cualquier cosa, pero también un plan por realizar, un proyecto, una aventura, un estado de ánimo, una pose, un estilo, una manera de pensar e incluso una concepción del mundo.

Pero agarrar la onda era sintonizarse con la frecuencia adecuada en la manera de ser, de hablar, de vestir, de comportarse ante los demás: era viajar con hongos o LSD, fumar mota y tomar cervezas; era entender, captar bien la realidad, no sólo la apariencia, llegar al meollo de los asuntos y no quedarse en la superficie; era amar el amor, la paz y la naturaleza, rechazar los valores desgastados y la hipocresía del sistema, que se condensaba en lo 'fresa', la antítesis de la buena onda”. (141-142).

Aunque el término ‘literatura de la onda’ fue una navaja de doble filo y causó estigma en las producciones literarias de la juventud, estas no dejaron de publicarse y crearon un nicho de culto entorno a estos escritos, los cuales eran promovidos por editoriales específicas como

Diógenes o Joaquín Mortiz. En 1970, Héctor Manjarrez publica *Acto propiciatorio* en Joaquín Mortiz y el icónico Parménides García Saldaña publica por fin *El rey criollo*, una serie de cuentos escritos a inicios de la década anterior; "los cuentos de Parménides, además de sus valores literarios, eran una radiografía lapidaria y penetrante de la clase media de la época" (Agustín 231).

Para la década de los setenta, las resonancias del movimiento del 68 se expresan de forma variada; existe la intención de escribir la verdad histórica de los hechos, en contraste con el discurso oficialista, el cual ya era criticado con fuerza (Monsiváis 263). Y a pesar de que el 68 –como hecho histórico– fue breve y tuvo mayor fuerza en la Ciudad de México, el 2 de octubre se volvió un símbolo y avivó un espíritu que abarcó todo el país.

Producto de dicho ejercicio de memoria, Elena Poniatowska realiza su reportaje sobre los hechos ocurridos en la Plaza de las Tres Culturas y publica *La noche de Tlatelolco* (1971), un ejercicio destacable del periodismo de investigación; trabajo que la consagro en las letras mexicanas. Otro registro de valor histórico es la novela *Los días y los años*, escrita por Luis González de Alba –importante miembro del CNH– durante su encierro en Lecumberri por los hechos del 2 de octubre y publicada ya en libertad en 1971.

Al año siguiente, García Saldaña publica *En la ruta de la Onda*, su ensayo magistral donde desarrolla el tema de la contracultura mexicana a manera de manifiesto literario; cuyo análisis oscila entre la literatura y la música, las clases sociales y la crítica al sistema, el cual recurre a frivolizar la contracultura para comercializarla y neutralizar la rebeldía juvenil. En el 73 se publican también dos grandes joyas de la literatura de la onda, las cuales retratan con maestría el espíritu de la época; una de ellas fue *Se está haciendo tarde (final de laguna)*, la novela más abstracta de José Agustín, pues quiso expresar en un flujo de conciencia el uso de sustancias psicodélicas y creó una atmósfera surrealista y delirante, que buscaba transmitir la angustia que experimentó al escribir la obra durante su encierro en Lecumberri.

El otro texto que compartió la esencia contracultural fue *Las jiras* (1973) una novela de Federico Arana, en donde narra de forma espléndida las aventuras de un grupo de rock y las dificultades de su tiempo. En realidad, existía un rechazo institucional a cualquier obra que pudiera considerarse ‘de la onda’; sin embargo, la narrativa relacionada con la contracultura siguió escribiéndose durante los años setenta y en adelante. Algunos títulos relevantes son:

Chin chin el teporocho (1972) de Armando Ramírez, *Las rojas son las carreteras* (1975) de David Martín del Campo; *A control remoto y otros rollos* (1974) y *Las motivaciones del personal* (1977) de Jesús Luis Benítez; *El rey se acerca a su templo* (1978) de José Agustín; *Al cielo por asalto* (1979) de Agustín Ramos; *La noche navegable* (1980) y *Tiempo transcurrido* (1985) de Juan Villoro; *Fábrica de conciencias descompuestas* (1980) de Gerardo María; *Cuatro bocetos* (1984) de Alberto Chimal; *El loco y la pituca se aman* (1985) de Javier Córdova; *Los desencantados* (1985) de Jaime Turrent y *Polvos de la urbe* (1987) de Víctor Roura.

En la corriente literaria de la onda es posible percibir la influencia del movimiento estudiantil del 68 en las letras mexicanas; no sólo por la necesidad de narrar los hechos del 2 de octubre, sino también representó un momento de transformación de los jipitecas a chavos de la onda; es decir, una fusión de la psicodelia con el movimiento estudiantil. Esta contracultura generó una narrativa que directa y espiritualmente está ligada al 68 (José Agustín link, “José Agustín: la voz permanece”, *Confabulario*, enero 2020. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/jose-agustin-la-voz-permanece/>).

La onda chicana

A inicio de los sesenta, ocurrió una constante migración de estadounidenses a México; estos eran jóvenes *beatniks* que huían de la represión y el hostigamiento policial, además de que venían deseosos de encontrarse con las plantas de poder de las que tanto se hablaba en aquellos años. Dicha población norteamericana se dirigió hacia Huautla de Jiménez –por supuesto–, a las playas oaxaqueñas y a la ciudad capital; también llegaron a Acapulco, San Cristóbal de las Casas, Cuernavaca, Real de Catorce, San Miguel de Allende en Guanajuato, a Los Cabos y esa zona del Pacífico Norte, entre otras latitudes de la provincia mexicana. Y de paso, también, tuvieron impacto en el Distrito Federal.

No es difícil imaginar el sincretismo cultural producto del turismo psicodélico, pronto los *hippies* gringos compartieron con los chavos mexicanos las mismas aspiraciones de libertad que dictaba la época, la misma inconformidad ante un sistema injusto y la misma búsqueda de nuevos caminos; ambos “repudiaban conscientemente los frutos negativos de la civilización occidental y lo mostraban a través de su apariencia y en la expresión de ideas y

‘doctrinas’” (Agustín 274). No obstante, en México, el hipismo se desarrolló de forma distinta. Los *hippies* (o ‘jipis’) mexicanos pronto se nombraron ‘jipitecas’ (por ser ‘jipis’ aztecas), para distinguirse de los norteamericanos; pues, a diferencia de ellos, el mexicano podía establecer una conexión con sus raíces culturales prehispánicas, lo que le brindaba una identidad particular.

Los jipitecas reconocían el conocimiento ancestral de las culturas indígenas respecto a las plantas de poder y la profundidad de su cosmovisión, por lo que se identificaron con ellas y adoptaron sus símbolos, vestimenta y un estilo de vida ‘sencillo y natural’; ellos también frecuentaban la ruralidad, la sierra y el desierto en búsqueda de sabiduría y experiencias místicas. Su preferencia por los huaraches, los colgijes, la ropa de manta y los bordados étnicos presumió un retorno al indigenismo –aquel estilo distintivo de los muralistas mexicanos–, reforzado por la práctica de rituales y costumbres autóctonas.

De acuerdo con José Agustín, resultaba una verdadera revolución que grandes sectores de jóvenes se solidarizaran con los indios y se identificaran con su cultura, en especial en un país en donde el estigma del racismo ha permanecido de forma histórica (129). Los jipitecas buscaban cambiar el sistema mediante el consumo de alucinógenos –los cuales son proclives a expandir la conciencia– y desafiar el status quo a través de un estilo de vida alternativo a la norma convencional; lo cual lograron ampliamente, pues la sociedad mexicana se escandalizó ante el fenómeno ‘jipi’.

Comenzaron a satanizarlos de forma masiva en los medios de comunicación y periódicos como *El Excelsior* los describía como viciosos, inmorales, borrachos, inútiles, drogadictos y demás adjetivos; criticando, sobretodo, su estilo de vida desenfadado y el consumo de sustancias ilícitas. Dicho revuelo mediático despertó el interés del gobierno en tomar medidas de control y en 1967 comenzó una persecución contra los *hippies* –a quienes los deportaban– y los jipitecas –quienes eran arrestados–; a lo largo de los tres años siguientes, la Policía Judicial Federal y el Ejército frecuentaron los puntos clave del turismo psicodélico y durante las temporadas de lluvia, sobretodo, realizaban exhaustivos patrullajes para encarcelar a estos jóvenes.

En el ambiente citadino, a los jipitecas les gustaba frecuentar Teotihuacán y zonas arqueológicas aledañas, también en su momento convirtieron al Parque Hundido– sobre la avenida Insurgentes– en un punto de congregación jipiteca; allí practicaban yoga e

intercambiaban intereses. Ese mismo año, quisieron organizar un ‘be-in’ estilo San Francisco, pero “en México más bien tuvo características de mitin de oposición... todos sentían que la represión estaba en el aire y procuraban no dar motivo para que los macanearan. Sin embargo, la policía no necesitaba razones y procedió a dispersarlos” (Agustín, 131); ellos, creyendo que podían hacer visibles sus buenas intenciones, marcharon por Insurgentes y en el Ángel de la Independencia los granaderos los estaban esperando para reprimirlos.

Ese fue el suceso que recrudeció la represión antijipiteca, la cual se encargó de sembrar ‘delitos contra la salud’ y arrestar a cualquier joven que tuviera una pinta fuera de lo común; su presencia en las cárceles era notable, pues durante su estancia adornaban las celdas con dibujos psicodélicos y colores estridentes. De este modo, “de 1968 a 1972 la crujía Efe de la cárcel de Lecumberri acabó como la de Teotitlán: con hongos, flores, signos de la paz, murales psicodélicos y *rock* pesado en los altavoces del patio” (Agustín 132); y aunque, en realidad, los jipitecas no eran militantes de ningún partido, en Lecumberri fueron arrestados, en muchos casos, como presos políticos.

Hay que tomar en cuenta este dato para entender el fenómeno contracultural de la onda, pues dicho movimiento no se mezcló con el activismo político estudiantil del 68; sin embargo, tras la represión del dos de octubre, muchos jóvenes jipitecas fueron más conscientes de la situación social y eso permitió que la onda traspasara la clase media y tuviera alcance en otros estratos. De esta forma, la onda pudo pensarse como un movimiento contracultural no organizado y se usó para designar una serie de estados, actitudes y costumbres no convencionales (Rubli 270-272); tal como lo demuestra su lenguaje, era una concepción del mundo, una manera de ver la vida, de estar y relacionarse con los demás.

Para entonces, a estos jóvenes ya no se les llamaba jipis, sino chavos de la onda; aunque en un principio se le consideró un movimiento superficial, después del 68 muchos jóvenes jipitecas comenzaron a politizarse y a profundizar en la contracultura. Fue así que el *rock* mexicano retomó su esencia contestataria, a través de “las manifestaciones culturales de numerosos jóvenes mexicanos que habían filtrado los planteamientos jipis a través de la durísima realidad del movimiento estudiantil” (Agustín 140).

En 1969, se buscó reponer el brusco ánimo que había dejado el 68 en todo el mundo. El acontecimiento del año fue el *Festival de Woodstock: tres días de paz y música*; que se

llevó a cabo del 15 al 18 de agosto en un campo dentro del estado de Nueva York y representó el esplendor del hipismo en EEUU, pero también un suceso histórico que impactó al mundo entero. Se congregó medio millón de personas para poder escuchar en vivo una amplia variedad de *rock*; para este punto ya es notable que:

la contracultura atrae a miles de adolescentes y jóvenes mediante la experiencia compartida del rock...la poesía de vanguardia...‘puertas de la percepción’...‘habla de la onda’...(que) denota orgullosamente las diferencias con la generación anterior... a este distanciamiento de la sociedad, lo nutren en diversos niveles la influencia de...la experiencia psicodélica (Monsiváis 380-381).

La cartelera contó con la participación de Richie Havens, Bert Sommer, el grupo *Sweetwater*, Tim Hardin, el oriental Ravi Shankar, Melanie Safka, Arlo Guthrie y Joan Báez en la programación de *rock-folk* del primer día del festival. En el segundo día se presentaron Country Joe McDonald, Carlos Santana, *Canned Heat*, *Mountain*, *Grateful Dead*, *Creedence Clearwater Revival*, Janis Joplin, *Sly & The Family Stone*, *The Who* –con la intervención de Abbie Hoffman y su propuesta antibélica– y *Jefferson Airplane* para cerrar con un toque psicodélico la jornada.

En el último día destacó la participación de Joe Cocker, *Country Joe and the Fish*, Johnny Winter; Crosby, Stills, Nash & Young, Paul Butterfield *Blues Band*, Sha-Na-Na y Jimi Hendrix, quien se presentó al final y dio cierre al evento. Es perceptible la importancia que tuvo el Festival tanto para los artistas que se presentaron, como para los asistentes que hacían posible una experiencia estética y pacífica; querían que *Woodstock* fuera la prueba de que el hipismo y la contracultura podía experimentar el amor y la paz que predicaban.

El triunfo de este festival resultaba clave para los *hippies*, sobretudo después de la masacre ocurrida una semana antes en Los Ángeles; donde Charles Manson y su secta asesinaron a siete personas, entre ellas Sharon Tate, una joven actriz de *Hollywood* y pareja de Polanski, el cineasta. Consternada por los hechos, la sociedad comenzó a vincular el uso de drogas con la locura y “por primera vez aparecía la cara oscura de la psicodelia, que podía ser sumamente desagradable” (Agustín 121). Pero la Familia Manson y sus crímenes no son las únicas tragedias relacionadas con el *rock*.

El 6 de diciembre de aquel año se llevó a cabo el *Altamont Speedway Free Festival*, un concierto masivo gratuito que ofrecieron los *Rolling Stones* para compensar no haber ido a Woodstock; esto fue en Altamont, California; muy cerca de San Francisco. Estaban programados en la cartelera las actuaciones de *Grateful Dead*, *Jefferson Airplane* y otros grupos sanfranciscanos; allí “se juntaron más de trescientos mil locos que, al revés de *Woodstock*, traían unas vibras siniestras” (Agustín 121). Hubo desorden, actitudes reaccionarias y peleas constantes aunado al uso excesivo de estupefacientes; el público estaba desconcentrado y no prestaba atención a los grupos que se presentaban ni a la música.

Para controlar la seguridad del lugar, los organizadores contrataron a los *Hell's Angeles*, a quienes les pagaron su trabajo en el festival con cerveza ilimitada. Este grupo eran famosos por cometer actos ilícitos y ser agresivos y abiertamente racistas; por lo que no era sorpresa que la intolerancia fuera alentada por ellos en el evento.

El concierto terminó en tragedia cuando uno de los *Hell's Angels* asesinó a un asistente afroamericano casi en frente del escenario, cuando Mick Jagger estaba cantando “*Sympathy for the devil* (Simpatía por el diablo)”, lo que le dio un aire más siniestro a la situación; “resultó un baño de agua helada, una desilusión profunda para muchísimos jipis y simpatizantes, y el inicio del fin de la revolución psicodélica” (Agustín 121). La cual realmente experimentó su declive tras la separación de los *Beatles* en 1970, dejando una especie de resaca después de la fiesta psicodélica; esta sensación posterior de asfixia fue acorde a la tensión mundial que se vivió en ese momento histórico, a partir de esa década en todo el continente.

En México, a pesar de que el *rock* fue censurado con fuerza, existieron algunos espacios que daban cabida a ciertas versiones más blanqueadas, como la emergente televisión en donde se produjeron algunos programas que alcanzaron éxito como *Rock 7:30*⁶² y *Orfeón a Go Go*;⁶³ si bien, los formatos eran de corte más comercial, estos espacios fueron clave

⁶² “En 1960 se estrenó en la muy reciente televisión mexicana el primer programa de *rock*, llamado *Rock 7:30*. Se llamaba así porque esa era la hora de su transmisión. Muchos grupos que habían hecho sus pininos en los cafés cantantes pudieron dar un brinco en la televisión” (Fernando, 19).

⁶³ *Discotheque Orfeón a Go Go* fue un programa de televisión producido por la disquera Orfeón, la principal promotora de los *covers* en español. Este espacio televisivo fue bien aprovechado por los grupos emergentes de *rock&roll* para actuar en vivo y las presentaciones allí resultaban icónicas; sobretudo por las muchachas que bailaban en escena al ritmo de la música y aparecían ataviadas con la moda psicodélica que llamaron ‘a Go Go’. De este modo se le conoció, tanto a la vestimenta como al programa, el baile y las bailarinas (‘chicas a go go’ o ‘chicas ye yé’) que tendían a la psicodelia.

para difundir el trabajo de grupos destacados como Javier Bátiz y los *Finks*, los *Dug Dug's*, los *Sinners*, *Love Army*, *Peace&Love*, *Tequila* y *Three Souls in my Mind*.

En 1963, el Brujo Bátiz llegó al Distrito Federal y este hecho marcó un cambio importante en el *rock* mexicano; desde Tijuana, trajo consigo el *blues* y una generación de músicos formados en la frontera, quienes tenían contacto directo con la tradición original del *rock* vinculada con la historia afroamericana y la construcción de la frontera México-EEUU como fenómeno social. Pronto, estas agrupaciones comenzaron a destacar en los sitios donde se tocaba *rock* en vivo en la Ciudad de México, como en el *Terraza Casino*, *Los Globos*, *Forum*, *Veranda*, *Follies*, *Salón Rivera*, *Cine Tlatelolco*, *Cine Ópera*, *Champaña A Gogó* y el *Whiskey A Gogó*, en Acapulco.

Algunos otros grupos nortños destacaron en el centro del país, como los *Dug Dug's* quienes eran de Durango y logran bastante reconocimiento al inicio de su carrera al tocar en las pistas de hielo. Integrado por Armando Nava, Gustavo Garayzar, Jorge 'la borrega' de la Torre, Jorge Torres Aguayo y Genaro García; los *Dug Dug's* fueron uno de los grupos más importantes de la onda chicana –la corriente mexicana de *rock* psicodélico– y en especial reconocidos por haber participado en el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro; su discografía integra cuatro álbumes: *Dug Dug's* (1971); *Smog* (1972); *Cambia, Cambia* (1974); *El Loco* (1975); *Abre Tu Mente* (1985).

Aunque la mayor parte de su trabajo –sobre todo sus primeros éxitos– está escrita en inglés, a partir del tercer álbum es posible encontrar valiosas composiciones en español; como la canción “Cambia, cambia”, escrita por Nava en la cual hace una crítica directa a la sociedad:

Me he conseguido (5)

Algo mejor (4)

Algo que algún día (6)

Tú conseguirás (5)

No es un amigo, no es (6)

no es la mujer (4)

no es el dinero tampoco (8)

Es mi manera de ser (x3) (7)

CORO

Cambia, cambia, cambia (6)

hipócrita no hay que ser (7)

tonta, tonta, tonta (6)

la gente parece ser (7)

Es mi manera de ser (x3) (7)

CORO

Esta canción escrita en una métrica variada con versos en arte menor (tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos y octasílabos) expresa la búsqueda de autenticidad de los jóvenes en un contexto de apariencias e hipocresía; lo que hace resaltar la brecha generacional entre padres e hijos, entre la cultura y la contracultura, e incluso, entre posturas políticas. Dichas contraposiciones se presentan en el discurso que proponen los compositores del *rock* en los sesenta.

Otros grupos que destacaron en las pistas de hielo fueron los Monjes, los Fanáticos y los Esclavos. Los Profetas fueron una agrupación conformada por Jodorowsky, Javier de la Cueva, Abraham Laboriel y Nacho Méndez; quienes en 1966 grabaron un EP homónimo, que integró cuatro composiciones originales en español: “Zop”, “La gran escapada”, “Loco estaré” y “Vivir en paz”. Esta última canción, escrita por Laboriel, sobresale por su letra original en español y su discurso congruente con el pensamiento de la época; incluso podría interpretarse como una especie de manifiesto del sentir juvenil:

No queremos que falte la amistad

(no queremos)

no deseamos vivir sin felicidad

(no deseamos)

no nos gusta la maldad

ni tampoco la falsedad

no queremos vivir sin felicidad

(no queremos)

eso dicen todos hoy

pero nadie se preocupa por hacerlo

así no es posible vivir en paz
si pensamos un poco en la amistad
(sí pensamos)
lograremos vivir con la felicidad
(lograremos)

CORO
no hablemos de maldad
ni tampoco con falsedad
y tendremos muy pronto felicidad
(sí tendremos)

desde ahora lo diremos
y todos nos preocuparemos por hacerlo

así será posible vivir en paz
CORO

Considero que este tema expresa las intenciones de una generación, sus necesidades de cambio y su propuesta de acción para lograrlo; los Profetas logran pertenecer a la contracultura por la naturaleza de sus composiciones. Dentro del panorama musical, también figuraron los *Sound Machine*, después renombrados y popularizados como *La Máquina del Sonido*; fue una banda pionera del *rock* mexicano integrada por Armando Molina, Pepe Rodríguez, Ernesto De León, Roberto Milchorena, Alejandro Curiel, Eduardo Toral, Inocencio Díaz, Salvador López, Mario Contreras y Carlos Palermo.

Su LP homónimo fue reconocido por algunas canciones originales en inglés como “*Blowing & Flying*” y *covers* de bandas estadounidenses famosas como *The Doors* –“La gente es extraña”–, *Iron Butterfly* –“*In a Gadda Da Vida*”–, *The Crazy World of Arthur Brown* –“Fuego”– y *Eric Burdon & The Animals* –“*A girl named Sandoz*” o “Sandra” en español, en una clara referencia al LSD y a la farmacéutica que lo producía. Dichas canciones solían tener buen éxito en el círculo rocanrolero de la Ciudad de México por la calidad de su sonido.

Algunos otros espacios donde se podía escuchar *rock* a finales de los 60’s eran las fiestas privadas, las tocadas y tardeadas, estas “se constituyeron en un auténtico semillero para proyectar músicos de *rock*... hubo así una extensa proliferación” (Rubli, 247). En ellas figuraron grupos que son recordados por su buen rocanrol en vivo, como el Antiguo

Testamento, *Hallucination Sound*, *Heavy Sound*, *La Decena Trágica*, *El Globo de Cantoya* y *Pop Music Team*; este último fue censurado por el gobierno al ordenarle cancelar la grabación de un EP que contenía las canciones “Tlatelolco” y “*Society is a shit*”, por ser considerado material de alto contenido subversivo.

Hay registros que, a mediados de los sesenta, existió un tipo de *rock* mexicano que el periodista Federico Rubli llamó ‘*rock* existencialista’ por los temas profundos que tocaban en sus letras escritas en español (algo extraño en la onda chicana); lo cierto es que esta propuesta destacó en el lapso de 1965 a 1968, y algunos grupos prolongaron su carrera musical hasta los primeros años de la década siguiente.

Los *Tepetatles* fue una banda formada a inicios de los sesenta por Alfonso Arau, Julian Bert, Marcos Lizama, Marco Polo Tena, José Luis Martínez; en 1965 lanzan su único LP llamado *Arau A Gogó (Triunfo y Aplastamiento del Mundo Moderno con Gran Riesgo de Arau y Mucho Ruido)*, el cual integra doce canciones originales en español escritas por Carlos Monsiváis. El estilo de los *Tepetatles* recuerda a otras bandas de *rock&roll* más eclécticas que retomaban elementos de la música folclórica, como los *Xochimilcas*, por ejemplo; sin embargo, en este álbum prevalece una atmósfera urbana que, junto con un fuerte tono satírico, logra una crítica social destacable.

El álbum *Arau A Gogó* combina, además, elementos de la identidad prehispánica – algo muy característico en la cultura del Valle de México–, como es posible notar en sus sencillos “Teotihuacán a Gogó” y “Tlalocman”; en “Zona Rosa”, “Que te pique el Mozambique”, “El último romántico”, “Rockturno”, “Monstruos” y “El peatón estaba muerto y el semáforo lloraba” está presente la crítica a los cambios vertiginosos de la urbanización. Hay elementos en la música de los *Tepetatles* que estarán presentes en el *rock* urbano que surgirá décadas más tarde, como los arreglos instrumentales con cuerdas y vientos.

Los *Zignos* son un grupo de Ciudad Acuña, Coahuila, creado en 1966; cuyos integrantes fueron Raúl Aguirre, Manuel Rodríguez, Rolando Orozco “Pinocho”, José Luis Burciaga, José Carlos Hernández. Tienen algunos EPs y álbumes, donde se pueden encontrar composiciones originales en español como “Gema”, “El escritor criminal”, “El hombre sin origen” y “Amo a mi novia”; su sonido mezcla elementos del *folclor* nortño y del *rock*,

también integra el estilo de la balada en sus letras de amor, con un toque psicodélico; destaca en especial el tema “Ahora que te encontré”.

Los *Ovnis* fue una banda mexicana que destacó por ser pionera en el sonido psicodélico en español, su LP *Hippies* se lanzó en 1968 e integra, además de un buen *cover* de *The Doors* (“Enciende mi fuego”), algunas canciones originales que buscan expresar el sentir de los jóvenes en aquellos años de cambios. Su sencillo “Mugre”, escrito por Armando Luciano Vázquez y Castañeda, retrata muy bien lo siguiente:

No me explico a lo que quieren venir (10)
no molesto a nadie (6)
¡Déjenme vivir! (5)

Así siempre vestimos (7)
así es nuestro canto (7)
¿Por qué (2)
no nos dejan de molestar? (8)

Si así somos felices (7)
¿Qué saben de la existencia? (8)
la vida (3)
no hay que buscarle la maldad (9)

No molesto a nadie (6)
¡Déjenme vivir! (5)

Así (2)
algunos viven (5)
llamándose "humanidad" (8)
¡Mugre! (2)
Cierra los ojos y ¡a pecar! (8)

Crecer con todos ellos (7)
Fingir moralidades (7)
Mejor (2)
vivir la vida y nada más (8)

No me explico lo que quieren de mí (10)
No molesto a nadie (6)
¡Déjenme vivir! (x4) (5)

Esta canción tiene un ritmo peculiar que combina versos de arte menor y arte mayor, para generar cambios en los tiempos y crear un contra ritmo característico del *rock* psicodélico. En la letra es posible percatarse de los aspectos existencialistas de estas composiciones, el cuestionamiento de la voz lírica a la existencia y su rechazo a los estándares de la sociedad; al final, así como ese ‘rebelde sin causa’ que sólo quería bailar rocanrol, el chavo ondero sólo quería que lo dejaran vivir en paz. Esto se verá reflejado en muchas de las letras de estas propuestas musicales.

Los Chijúas fueron, de igual manera, una banda cuyo origen remonta al norte del país; sus fundadores, los hermanos José Manuel y Julián Ganem eran de Chihuahua y, al migrar a la Ciudad de México en 1967, se integran al grupo Enrique Becerril y Luis Oliver. Su sonido ácido psicodélico se centraría en el órgano, como marcaba la tendencia del momento; alcanzaron mayor éxito comercial, pues su producción fue basta, tanto en inglés como en español. En su primer álbum homónimo grabado en 1968 bajo el sello *Musart*, es posible encontrar sus composiciones originales en lengua hispana, destacan las canciones “Están cambiando los colores de la vida”, “El esquimal”, “Ahora o después”, “Canción de verano” y “Esclavo del sueño”.

Su segundo LP *Ob-la-di Ob-la-da* de 1969, también producido por *Musart*, muestra una propuesta mucho más psicodélica y con mayor pertenencia a la onda chicana; pues aquí se encuentran composiciones en inglés como: “*My little red bean*”, “*My little house*”, “*What is the color of god’s skin?*” y el *cover* de los *Beatles* que le da título al álbum. Para 1970, graban un tercer álbum llamado *Señorita Rita*, también con *Musart-Balboa*, en él integran tanto canciones en español como en inglés (con la tendencia de titular en español composiciones cantadas en inglés, algo que se volverá muy común en la onda chicana); de esta compilación destaca su tema “¿Cómo estás mi buen amigo?”:

¿Cómo estás mi buen amigo?
No estés triste sin razón
Si tus padres no te entienden
Algún día llorarán (x2)

Y si ellos ya vivieron
¿por qué tratan de robar
las ideas que tenemos?
Nunca las van a entender (x2)

Y todos preguntan
¿por qué el pelo largo?

Es nuestra rebelión
contra tu generación

¿Cómo estás mi buen amigo?
Nos volvemos a encontrar
Los problemas son los mismos
No nos quieren entender (x3)

La melodía anterior está escrita con una métrica mucho más cuidada, con cinco estrofas: dos cuartetos (la primera en octasílabos y heptasílabos, y la segunda en puros heptasílabos), dos pareados (la tercera de dos hexasílabos y la cuarta de dos heptasílabos) y un cuarteto final (octasílabos y heptasílabos de nuevo); esta métrica permite que las palabras tengan una cadencia en sí mismas, lo que facilita la musicalización. Es un tema con tintes existencialistas y muestra con claridad la brecha generacional que caracteriza su propio momento histórico; además de presentar el sonido distintivo de la psicodelia: el órgano y el sintetizador.

Los Aliviadores y los Desenfrenados fueron un par de grupos efímeros que tuvieron cierta notoriedad en 1967 cuando grabaron, cada cual, un LP con canciones originales; dentro del contexto musical del que formaron parte, su estilo destaca por complementar la psicodelia con el sonido peculiar del órgano, algo que también había sido explotado por los *Monjes* en su momento. De los primeros, sobresalen sus temas originales “Cielo ajeno” y “Dime, gran amor”; mientras que los segundos alcanzaron fama con sus *covers* en español de “La casa del sol naciente” (*The house of the rising sun*) y “Píntalo de negro” (*Paint it black*), sin embargo, para 1968 grabaron también un par de canciones originales como “Déjenme en paz” y “Mi negrita”.

Por otro lado, el grupo Antorcha destacó en el ambiente del rock nacional entre 1965 y 1976; primero se llamaron Las Antorchas, pero después del 68 y de tres cambios de personal, sustituyeron su nombre a simplemente Antorcha y se integró por Antonio Salcedo, Víctor Motta, Omar Cortés y Guillermo Motta. Tendrían relevancia por sus temas originales en español y con un tono más contestatario, algo peculiar en ese momento; “*Grass*”, “En el jardín del edén”, “Inconclusa”, “Nada” y “Canción no.1” fueron algunos de sus éxitos.

No obstante, a partir de 1968, la propuesta artística se volvió más pesada; es decir, los roqueros buscaron asimilarse con lo que se escuchaba en los grandes festivales de música popular en EEUU. Buscaban encontrar ese sonido ‘ácido’ que representaba el sentir de la juventud psicodélica; se creía que el inglés era la lengua materna del *rock*, por eso ellos también querían escribir en inglés y dialogar en el idioma de los roqueros. Compusieron sus propias canciones en inglés e incluso, para ganar mayor popularidad entre el público mexicano, tradujeron ellos mismos sus canciones al español; esta fue una característica principal de la onda chicana.

La preferencia del inglés en la onda generó cierta controversia, pues se evidenciaba un sesgo de clase en el hecho de que gran población mexicana no era angloparlante, sino sólo aquellos más privilegiados, pertenecientes a la clase alta o media, quienes podían estudiar el idioma o tener contacto con el extranjero. Esto sucedía en un contexto citadino del centro de México, ya que, como bien sabemos, en el norte, al estar en contacto directo con la frontera, se da la hibridación lingüística de forma natural y no como producto de la colonización estadounidense.

No obstante, “muchos intelectuales de izquierda desdeñaron con virulencia este movimiento al considerarlo ‘aburguesado’ o ‘imperialista’. Para ellos, hacer *rock* nacional en inglés era una contradicción. Así, consideraron a la onda chicana como extranjerizante y enajenante de los verdaderos valores mexicanos” (Rubli 347) y es que, para la sociedad mexicana, era difícil entender por qué los jóvenes encontraban su identidad en algo ajeno a su cultura; sin embargo, su concepción de ‘cultura’ no les permitía ver que la juventud se identificaba, no con el inglés de EEUU, sino con el lenguaje del *rock*, que es universal.

Pero los roqueros mexicanos no podían concebir el sonido del *rock* en otro idioma que no fuera el inglés —después eso sería diferente, pero implicó un cambio en la manera de pensar y vivir la contracultura—, por lo que buscaron robustecer la propuesta psicodélica en completa sintonía con lo producido en Norteamérica. Sólo le incorporaron algunos metales a la agrupación, para darle un sonido ‘más mexicano’ en los arreglos, algo semejante a los mariachis; de este modo, comenzaron a llamarse ‘bandas’ de *rock*.

El 1 de enero de 1971 se publicó un LP, producido por el sello Fontana y titulado *Super Onda Chicana*, el cual reúne a lo más popular del *rock* psicodélico mexicano hasta aquel año; estos grupos se volvieron pilares del panorama musical del *rock* nacional, aunque

el álbum no recopila exhaustivamente todas las propuestas del momento. Sin embargo, resulta una demostración del sonido que estaba produciéndose en la época, además de dar a conocer a los músicos que estaban abriéndose camino en la industria musical.

La primera banda del álbum es *La Revolución de Emiliano Zapata* con la canción “Ciudad Perdida (*Shit city*)”; dicha agrupación fue formada en Guadalajara en 1969 por Javier Martín del Campo, Óscar Rojas, Carlos Valle, Antonio Cruz y Francisco Martínez Ornelas. Su primer álbum homónimo fue publicado en 1971 por el sello *Polydor*, de aquel trabajo extrajeron la canción antologada, la cual –junto con “*Nasty Sexy*”– se convirtió en uno de sus más grandes éxitos como banda de *rock* y un estandarte del *rock* mexicano de los setenta.

La canción siguiente en el álbum es “Todo va a cambiar (*Everything is gonna change*)” de Tinta Blanca; una banda que comenzó llamándose *White Ink and the Mother Earth Co* muy a la onda chicana, pero a partir de la grabación de este éxito integrado en el álbum, le cambiaron el nombre a su versión en español. Esto marcó también una tendencia, de ir alternando las composiciones en inglés con las originales en español; su paso por la historia del *rock* será recordado por haber tenido la participación más larga en el Festival de Avándaro, además de su versatilidad para interpretar diversos géneros musicales, como lo dejó ver su producción posterior.

“Yendo a casa (*Coming home*)” es la tercera canción del álbum y es interpretada por Javier Bátiz, el Brujo se volvió un símbolo de la onda chicana desde su llegada a la Ciudad de México y fue punta de lanza en la difusión del *rock* en el país; casi que en cualquier lugar donde hubiera *rock*, tendría que estar también Bátiz. De este modo, fue pionero no sólo en los cafés cantantes, en las caravanas, en las pistas de hielo, en la radio y en la TV, sino también en la organización de eventos en vivo; como fue el proyecto financiado por la Dirección General de Acción Social, en el marco de los preparativos para los JJOO.

Se organizaron diversas actividades culturales como foros, lecturas de poesía, exposiciones, funciones de teatro, danza y música con interpretes nacionales e internacionales, para fomentar la vanguardia cultural y la música popular, entre ellos el *jazz* y el *rock*; estas presentaciones se realizaron tanto en auditorios, como en parques y plazas públicas, en un ambiente callejero. Aunque la mayoría de los grupos de *rock* eran

desconocidos, este proyecto fue encabezado por Bátiz, quien ya contaba con un público amplio y un reconocimiento en la escena artística de los sesentas.

Rosario fue el seudónimo de Eduardo Duarte, un compositor que formó parte de *La Libre Expresión* en 1969, antes de emprender su carrera como solista en 1971; aquí lanza su sencillo “Es una pena nena (*Shame, baby, shame*)”, pero también fue conocido por “Cuidado con la bruja (*Stay away from the witch*)” y “Avándaro”, una canción que compuso inspirado en la experiencia del festival. “Por perderte (*For losing you*)” es quizá la canción más conocida de La Tribu, aunque en el álbum *Super Onda Chicana* se grabaron dos: este y otro sencillo llamado “No te quiero más (*I don’t want you more*)”; el sonido de La Tribu se caracterizó por integrar metales y darle una estructura de banda a su *rock*, esto fue representativo de la psicodelia mexicana, como también lo fueron los arreglos con órganos y teclados eléctricos.

La Quinta Visión fue una prolífica banda tapatía que experimentó con el *blues* y el *rock*, y destacó de entre los demás grupos jaliscienses por su propuesta progresiva; en este álbum es posible escuchar “Lamentos de un mico (*Monkey’s shout*)”, una canción grabada en 1970, pero también tuvieron otros temas grabados en 1971 como “*Liberty St. Blues*” y “*Suddenly*”. Los Clicks fue una agrupación de Monterrey que figuró en el panorama psicodélico con su sencillo “Gente Tonta (*Foolish people*)”, la cual fue integrada en el álbum *Super Onda Chicana*.

De igual manera, la División del Norte fue una banda de que destacó por su participación en el Festival de Avándaro; en esta antología se integra su tema “Dama con alma (*Soul lady*)”. El último grupo de la compilación fue la Poly y Cía, el cual dejó huella en el rock psicodélico con su canción “Riendo y bromeando (*Laughing and clowning*)” de 1970.

Algo distintivo de esta faceta del *rock* mexicano, es que las bandas registraban sus canciones con títulos en español, aunque la letra se escribiera e interpretara en inglés; esto es notable en este álbum, el cual pone entre paréntesis el título en inglés, haciendo referencia al contenido de la canción. Esto fue algo que se repitió en muchas producciones de la onda chicana pre y post Avándaro. Otras bandas de relevancia fueron El Klan, La Pipa de la Paz, *Last Soul Division (LSD)*, *Luz y fuerza e Iguana*; esta última se formó de exmiembros de los legendarios *Sleepers*, específicamente por los hermanos Miranda: Ángel y Rafael – compositor de “Ojos de araña”– y Jorge Rosell, integraron arreglos jazzísticos en estudio

durante la grabación de su único disco, los cuales estuvieron a cargo de Freddy Mazo, Chilo Morán, José Luis Porres, entre otros. Destaca su canción “Arcoíris de cristal”, la cual expresa de forma muy auténtica la forma de pensar de la onda:

Hoy veo a través de mi cristal
La gente viene y va
Sólo piensa en el comer
dormir y trabajar
sin saber por qué
venimos aquí
a este lugar

CORO
Tengo un arcoíris de cristal (x2)

Gente, comprendo tu sentir
Tu manera de vivir
Pues soy uno más
Que tiene que vivir
Pero quiero encontrar
Una verdad que me diga
Por qué soy

CORO

Hoy sé que nunca encontraré
la verdad que busco yo
pero al fin comprendí
que un necio soy
que sólo al morir
podré saber
qué es la verdad (x2)

CORO (x2)

Escrita en versos de arte menor, esta canción compuesta por Rosell tiene las cuestiones existencialistas como tema central, buscando reflejar las preguntas cotidianas que surgen día a día; a pesar de que tiene un discurso un tanto romántico –en el sentido decimonónico– su melodía es fresca, rítmica y prendida al estilo *funk*. Los ritmos acelerados del *funk* y las guitarras eléctricas son también parte importante de la psicodelia y del *rock* progresivo.

Por mencionar a otras bandas que también formaron parte del panorama musical psicodélico fueron La Verdad Desnuda, El hangar Ambulante, *The Survival, Free Minds* y Ciruela, esta última alcanzó gran popularidad con su canción “*Acapulco Golden*”, en referencia a una especie de hierba especial muy consumida en los sesenta. Otra banda que destacó por su sonido pesado y su ejecución con maestría fue la banda Enigma, la cual transmitía muy bien el espíritu de la juventud amante del *rock* progresivo; estuvo integrado por los hermanos González: Sergio, Pablo y Carlos, y Sergio Zenil.

Una de sus mejores canciones es “El llamado de la hembra (*The Call of the Woman*)” donde exponen su propuesta melódica de forma magistral. No obstante, a mi consideración, su canción más importante fue “Bajo el signo de acuario (*Under the sign of Aquarius*)” porque presenta elementos pertenecientes a la contracultura y expresa la rebeldía innata de esa generación que esperaba la revolución en la Era de Acuario:

CORO

Cuando yo nací
acuario mi signo tocó
los astros en mí
pusieron sus leyes no yo

Rebelde nací
te guste o no así fue
el sol puso en mí
poderes que nunca soñé

La luna dictó
la fuerza que mueve mi ser
amores me dio
y amores por siempre tendré

Mi signo solar
me hizo buscar
me hizo buscar la verdad
y sabes muy bien
que no pienso nunca cambiar...

CORO

En la contracultura, acuario es un símbolo de libertad y rebeldía, mente abierta, cambio y revolución; valores que integran el *rock* y contribuyen a formar una identidad entorno a él. Enigma es un buen ejemplo del talento nacional en el *rock* psicodélico, ácido y pesado.

En provincia también existieron propuestas destacables de la Onda Chicana, por ejemplo, Guadalajara fue una ciudad muy prolífica en cuanto al *rock*; además de la icónica banda *La Revolución de Emiliano Zapata*, otras agrupaciones tienen un origen tapatío. Tal fue el caso de 39.4, una de las primeras bandas provincianas en destacar por la creación de un estilo que fusionaba diversos géneros como el *jazz*, *soul*, *funk* y *blues*; grabaron un LP homónimo y después de un tiempo se desintegraron y se convirtieron en *Bandido*, nombre con el que alcanzaron mayor fama, en especial por su participación en Avándaro en 1971.

Los *Spiders* fue otra banda que formó parte del estilo psicodélico del *rock*, integrada por Antonio Vierling Hernández, Servando Ayala, Manuel Olivera, Reynaldo Díaz Vélez y Enrique Chaurand; destacaron con su sencillo “*Back*”, convirtiéndose en una de las mejores bandas de *rock* de Jalisco. *Toncho Pilatos* fue otra banda nacida en Guadalajara en 1969, fue muy bien recibida por el público y es una de las bandas de provincia más queridas y recordadas del *rock* mexicano; se distinguió por tener unos arreglos ‘más mexicanos’, con la intervención de violines y trompetas al estilo mariachi, e incluso tuvieron participaciones de auténticos mariachis en las grabaciones de sus álbumes. Esto los convirtió en una banda de culto. También existen otros casos destacados como Los Papos y el trío Frankie, Alfredo y París, pero con menor impacto a nivel nacional.

Si bien es cierto que las propuestas en inglés fueron arriesgadas y novedosas, aquellas propuestas en español fueron todavía más subversivas, ya que respondían a una necesidad de expresar un sentimiento colectivo, pero esta vez en el idioma de los propios jóvenes, con letras que todos pudieran entender y cantar. De este modo, el mensaje de la Onda permeó la barrera del idioma y exigió al *rock* volverse bilingüe; esto fue bastante favorable para el *rock* mexicano, pues permitió acrecentar el público en este género musical y ganar popularidad en la radio y en las ventas:

Algunos creíamos que urgía hacer ver a los nuevos grupos la necesidad de que compusieran material propio, original y, por supuesto, en español. Sólo así podían expresar la problemática de los jóvenes en México y constituir un verdadero *rock* nacional (Agustín 157).

Los primeros años de los setenta fueron muy prolíficos para las producciones musicales en español y varias bandas de *rock* quisieron incursionar en la composición de sus propias propuestas, alguna de ellas fueron *Heavy Sound* –un grupo de la colonia Linda Vista en el D.F.–, los *Creyentes* –quienes venían de Baja California–, los *Beans* –quienes destacaron por su canción “Porque soy negro”–; el *Tarro de Mostaza* –grupo que grabó su único LP en 1970 y contó con seis canciones originales– y las *Moskas*, quienes grabaron “Buscando la felicidad” en 1971, otra canción que ilustra muy bien la idiosincrasia jipiteca y sus inquietudes. Otra banda que destaca por su peculiar sonido folclórico –al estilo de los *Tepetatles* o los *Xochimilcas*– fue los *Gitanos* y su sencillo “Chac (Gran Dios de la Lluvia)” grabado también en el 71; esta canción pone en manifiesto los símbolos prehispánicos que los jipitecas retoman en su corriente estética, una vuelta al indigenismo que toma fuerza tanto en el *rock* psicodélico de los setenta, como en otras expresiones roqueras posteriores, hacia los noventa.

Otra canción que muestra brillantez y sensibilidad de su época es “El viajante” de la banda *Sexto Sentido*, grabada en 1971 por RCA Víctor; en ella describe a un perfecto chavo de la onda, viajero de la mente y las sustancias, incomprendido por buscar el amor en una sociedad frívola:

El viajante que sin rumbo sólo va (11)
sólo la tristeza su compañía será (13)
la gente que lo ha visto, no ve su soledad (13)
busca sólo comprensión y no la puede hallar (15)

Algún día la eternidad aparecerá (13)
el amor y la verdad la gente sentirá (13)
tanto suplicó que entendieran (9)
que las flores son como el amor (9)

Por favor... ¡dejen de odiarse! (8)
¡deben amarse! (x2)

En esta composición de Enesto Cary es posible identificar a un rebelde cuya única exigencia es “¡Por favor, dejen de odiarse! Deben amarse”; esa era la consigna de la psicodelia, “todo lo que necesitas es amor (*all you need is love*)” como decían los *Beatles*. Sin duda, es un *rock*

de colección, con arreglos de viento con una flauta transversal, muy de moda en la psicodelia; tendencia iniciada por *Jethro Tull* y popularizada en aquellos años.

En 1971 Rafael Acosta, el compositor de Los locos del Ritmo, destacó internacionalmente con su banda *Los Locos* (con Mario Sanaria, Xavier Garza, ‘El caballo’ Manzur y Alfredo Atayde, quienes le apostaron a la propuesta psicodélica con “Viva Zapata”, una especie de corrido roquero que narra la vida del héroe revolucionario; la primera versión la escribieron en inglés y, más tarde, después de cambiarse el nombre a *Mr. Loco*, grabaron una versión en español:

Les quiero recordar quien fue Zapata
por tierra y libertad luchó zapata
dejó el camino ya
presente aún está
quedó su huella
quedó zapata

La tierra defendió el legendario
al atardecer quedó muy solitario
lo que él un día sembró
jamás recolectó
viva zapata (x4)

Esta composición de Acosta es una oda al héroe revolucionario y luchador agrario que fue Emiliano Zapata. La letra en español es apreciable por sus figuras poéticas y por el discurso combativo que sostiene la figura de Zapata, recurrente en el *rock*, como podemos ver con el nombre y la imagen de la banda *La Revolución de Emiliano Zapata* y deja una referencia en la música del estandarte que representará más tarde, a finales del siglo XX, con los movimientos zapatistas que, por supuesto, también tuvo sus diálogos con el *rock* y la música popular.

Cossa Nostra fue una banda que combinó *rock* psicodélico, *soul* y *funk*, encabezada por Guillermo Briseño, quien fungió como tecladista y compositor del grupo; en la voz destacó la participación de Norma Valdés, Rudee Charles y Malena Soto, y los demás miembros fueron Ezequiel Nieto, Gilberto Flores y Miguel Flores. En 1971 grabaron dos discos bajo el sello *Cisne Raff*, el primero homónimo integró composiciones originales en inglés de Briseño y Carles, además de algunos *covers* de *rock* clásico; el segundo lo grabaron

en 1973 y se tituló *Adopta un árbol*, el cual conjuntó nueve canciones originales en español escritas por Briseño.

Aunque esta fase de *rock* en español no logró ser tan comercializado como los éxitos que tuvieron en inglés y en su gira por EEUU, estas composiciones en español son quizá, las propuestas más interesantes del trabajo de *Cossa Nostra*, pues construye un discurso muy acorde a las inquietudes de esos años y deja ver, de forma clara, la mentalidad de los chavos de la Onda. El álbum comienza con una canción homónima (“Adopta un árbol”), cuya letra es la siguiente:

CORO
¡Hey, hermanos!
Vamos todos a adoptar
¡Hey hermanos!
Todos a participar

Adopta un árbol para sembrar
alegra tu vida sin esperar
que dicha vendrá para tu hogar
manos a la obra, ¡vamos a cantar!

CORO

Alegra tu vida cantando a sembrar
que todos los niños van a respirar
aire muy puro en esta ciudad
manos a la obra, ¡vamos a cantar!

Esta composición de Briseño tiene un espíritu ambientalista, muy acorde con el hipismo y el franciscanismo (San Francisco), por aquello de la hermandad; manifiesta una naciente conciencia ecológica que exigía el crecimiento desmedido de la ciudad. Es una pena que *Cossa Nostra*, a pesar de su talento y propuesta, también fuera afectada por el difícil panorama del *rock* mexicano en la década de 1970; el bloqueo comercial a producir profesionalmente, la falta de espacios dónde presentarse y el rechazo de la opinión pública que desprestigiaba –en general– al *rock* en México, fueron factores que influyeron en la ruptura de la agrupación.

Los *Tijuana Five* fue una banda que tuvo una larga presencia en la escena del *rock* mexicano, se formó en 1965 y llegaron de dicha ciudad fronteriza para cantar en cafés

cantantes *covers* de exitosas canciones de *rock folk* (como Dylan, los *Byrds* y los *Beatles*); tuvieron buen recibimiento, por lo que fueron teloneros en el concierto que *ofrecía The Union Gap* en la Ciudad de los Deportes en 1969. Lo cierto es que ese año se disolvió la banda en Acapulco y su líder, Alberto Isordia emprendió un nuevo proyecto, con aspiraciones de componer y grabar música original; este fue *Love Army*, integrado por Fernando Vahauks, Fernando Castañeda (de los *Tijuana Five*), Jaime Valle, Salvador Bañuelos y los metales a cargo de Ernesto ‘El blue’ Hernández, Mario Rojas y Jesús y Enrique Sida.

Para 1971 firmaron con *Cisne Raff* y grabaron un EP con los temas “Tu tiempo llegará” y “Caminata Cerebral”, esta última muy popular y de gran éxito entre los fanáticos del *rock*, volviéndose muy representativa de aquellos años; sin embargo, también sufrió censura en la radio y otros medios, por su crítica directa a la sociedad y a la religión:

¿Qué pasó con lo que dijo?
¡ya tan pronto se olvidó!
¿Qué pasó con las treinta monedas que te dio?

porque no te creo lo que dijiste
sé que no es la verdad
lo cierto es que prefiero en mi cerebro caminar
tendré que caminar

Sindicatos y patrones
me han bajado la moral
si me dejo, los calzones
también me van a bajar

CORO (x2)
porque la justicia toma tiempo
yo no puedo esperar
prefiero en mi cerebro caminar
tendré que caminar

Oye Cristo no regreses,
no te vayan a rapar,
la era del acuario,
nadie te entenderá

sí, porque sé si tú regresas
no vas a predicar
nomás de ver tus pelos

la gente se va a asustar
y te van a hacer llorar

CORO

yo sé que (tendré que caminar)
me vale (tendré que caminar)
mejor (tendré que caminar)

Todos van a caminar
nadie nos va a hacer parar
no.

Esta canción escrita por Isiordia tiene un tono satírico y utiliza algunas figuras retóricas para describir al chavo de la onda, que critica la mentira, la hipocresía, el abuso de autoridad y la represión moral en la sociedad. El ejercicio metafórico es complejo, menciona ‘caminata cerebral’ en referencia a los psiconautas o viajeros de la mente, que utilizan sustancias psicoactivas para ‘elevar’ su conciencia; del mismo modo, iguala la figura de Jesucristo a la de un chavo ondero de ‘greña larga’ que predica amor y hermandad, la metáfora se desarrolla en torno a considerar que, si Cristo hubiera existido en los setenta, lo hubieran rapado y reprimido como a los jóvenes roqueros.

De algún modo, se explora la iconografía contracultural al analizar las representaciones de Jesucristo y el Che Guevara en los movimientos juveniles, al igual que Zapata quien forma parte de dicha iconografía. La mayoría de las canciones originales en español, escritas durante este periodo de 1965 a 1973, recurren a los temas de libertad, emancipación, cambio de pensamiento, revolución, cambio social y transformación individual.

Festival de Rock y Ruedas de Avándaro

En México, la contracultura tuvo momentos de grandes choques y rechazos, marcando una tendencia represiva hacia el *rock*; recordemos que, a finales de los 50’s, Elvis fue censurado en el país como un mecanismo de control para la población juvenil, la cual estaba en crecimiento. El episodio violento en el Cine *Las Américas* durante la proyección del *Rey Criollo*, provocó la imposibilidad de reunirse en torno al *rock&roll*; para 1965, los cafés cantantes fueron clausurados, también como restricción social. El *rock* fue quedando

rezagado de los medios masivos –como en la TV, cuando cancelaron el programa “*Rock 7:30*”– y, en su lugar, las baladas y otras expresiones más comerciales ocuparon los espacios.

Ese mismo año, en el 65, Uruchurtu les dio un NO rotundo a los Beatles, cuando estos propusieron un concierto masivo en la Ciudad de México como parte de su gira en América. Se necesitaron cuatro años y la renuncia del regente de hierro para que se volviera a plantear la posibilidad de hacer un concierto masivo de *rock* en México, esto sucedió en 1969 cuando los Hermanos Castro organizaron un evento en el Estadio de la Ciudad de los Deportes; la cartelera anunciaba a los *Tijuana Five* y los *Byrds* como teloneros y, como estelares, a los *Union Gap*, un grupo muy popular en ese año.

La falta de experiencia en la organización de eventos masivos, hizo que el concierto fuera un desastre; las fallas técnicas en el sonido molestaron tanto al público que ocasionó una trifulca, que dejó lesionados y un desorden total. De nueva cuenta, el *rock* fue asociado a la violencia y la perversión, por lo que otra vez fue prohibido para las masas. No así para la élite, pues tres meses después de dicho evento se anunció otro de mayor producción, pero más exclusivo: Jim Morrison y los *Doors* se presentarían en la Ciudad de México, en un bar llamado *Forum* ubicado sobre Insurgentes en la colonia Del Valle. Dicho espacio –con un aforo de mil personas– era frecuentado por jóvenes de la clase acomodada que poco conocían de *rock*; sin embargo, allí mismo se llevó a cabo otro concierto, ahora de los *Monkees*, organizado de la misma manera: con poco boletaje y a precios poco accesibles.

El silencio se alargó dos años y para 1971 se comenzó a escuchar anunciado el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, un fin de semana en donde se prometía escuchar buen *rock* nacional y después celebrar una carrera de autos; esto en un descampado junto al lago Avándaro, en Valle de Bravo, Estado de México. Fue organizado por Eduardo López Negrete, Luis de Llano Macedo y otros jóvenes adinerados que llegaron a un trato con Carlos Hank González, el entonces gobernador del Estado de México, para conseguir la autorización de llevar a el festival (Agustin 143).

Luis de Llano tenía los contactos suficientes en los medios de comunicación para difundir bien el evento, aunque se realizaron carteles, el impulso más significativo fue el apoyo de Telesistema Mexicano (Televisa), empresa que publicitó el festival a través de su canal en un programa presentado por Jacobo Zabludovsky y Raúl Velasco llamado “*La onda Woodstock*”. En realidad, se concedieron los permisos porque creyeron que la convocatoria

no sería tan grande; lo que hizo suponer que, debido a la naturaleza del evento, el aforo sería menor y de gente de clase media o alta. Para entonces, no se concebían las dimensiones del evento, pues nunca antes se había organizado algo por el estilo. Algunos músicos –como Javier Bátiz y *Love Army*– no aceptaron la invitación por problemas de logística o porque la remuneración sería casi nula, lo que era comprensible; aunque, para el momento cumbre del festival, todos desearon haber estado en Avándaro.

No se sabe a ciencia cierta cuánta gente asistió a Valle de Bravo aquel fin de semana, pero algunos calculan un aforo de más de cien mil personas; tal como lo dejan ver las fotografías de Graciela Iturbide y las filmaciones realizadas por Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Alfredo Gurrola, material que trasciende como archivo histórico y evidencias del festival. De acuerdo con testimonios de varios asistentes, en Avándaro “los muchachos lograron hermanarse, y en general se puede afirmar que el festival, como debía ser, representó una fiesta dionisiaca notablemente inofensiva” (Agustín 145), lo cual es preciso mencionar, ya que existen distintos discursos acerca del mítico festival.

El concierto se llevó a cabo los días 11 y 12 de septiembre de 1971; desde el primer día comenzaron a congregarse los jóvenes, quienes se transportaban en grupos, ya fuese en autos (algunos) o a pie (la mayoría). Todos se congregaron en el descampado y armaron tiendas y sitios para refugiarse y estar; horas previas al inicio del concierto, algunas bandas participaron en la prueba de sonido e interpretaron algunas canciones, entre ellas tocaron *La Fachada de Piedra (Stone Facade)* un exitoso grupo de Jalisco fundado en 1968 por Miguel Ochoa, Tony Baker, Mark Havey, Tomás Yoakum y Tomás Parra. Destacaban por la gran calidad de su sonido. La Sociedad Anónima, *Soul Masters* y La Máquina de Sonido fueron otras bandas que participaron en ese momento.

El concierto empezó oficialmente con los *Dug Dug's*, quienes comenzaron a tocar para la media tarde; impactaron por sus arreglos de vientos con la flauta transversal y por la interpretación de sus éxitos “*Lost in my world*”, “*Let's make it now*”, “*Things things*” y “*I got a feelin'...*”, con este último tema concluyeron su participación entre aplausos y ovaciones. La siguiente agrupación fue El Epílogo, una banda conformada por Carlos Arnoldo, Gregorio Díaz, Marco Antonio Quezadas y Jacobo Aragón; resultaban importantes porque fueron pioneros en incursionar en el *rock* progresivo en español y su participación en Avándaro relució por la interpretación de su sencillo “He buscado por todo el mundo”.

La División del Norte puso mucho ambiente con sus temas “*Soul lady*”, “*She will come back to me*” y “*It’s a new day*”; esta participación se volvió histórica al ser recordada por la famosa ‘encuerada de Avándaro’, una chica que se desnudó al ritmo de la música de este grupo. Sin duda, una de las controversias más grandes que surgieron en torno al festival; documentada en el periódico, pero sobretodo en *Piedra Rodante*, donde le hicieron una entrevista en la entrega #6. Hay quien dice que esa entrevista, de hecho, es falsa y la publicaron como una estrategia mercadotécnica; también, a quien afirma que la encuerada debutó, más bien, en la intervención de *El Ritual*. Lo cierto es que aquel suceso mítico sigue rodeado de cierto misterio.

Otra intervención musical sobresaliente fue la del grupo *Tequila*, con el extraordinario talento de su vocalista Marisela Durazo; impresionó a los asistentes con sus temas “*Give me another chance*”, “*I’m gonna move*” y “*Do you believe me*”. La verdad, Avándaro prometía ser un evento que catapultara a sus participantes al éxito masivo, por la extensa cobertura mediática que ofrecía: transmisión en vivo por radio, grabación de un material discográfico, un video para televisión y algunas producciones cinematográficas; sin embargo, el mismo alcance del festival causó que eso no pudiera llevarse a cabo.

La aclamada banda *Peace&Love* comenzó su participación interpretando “*Latin Feelin’*”, luego un homenaje a los estudiantes caídos con “*Memorias para los que se han ido*”; después subieron la intensidad con su éxito “*We got the power*” donde los ánimos descontrolaron al público que, en total libertad, cantó la canción al unísono y le ‘mentó la madre’ al gobierno como acto simbólico de ‘tener el poder’; además, tocaron también “*Mariguana*”, una versión paródica de “*Hully Gully*” de los *Beach Boys* que gustaba mucho a los chavos onderos, por lo que se escuchó a una sola voz el nombre de aquella hierba mágica. Hasta ese momento, la transmisión en vivo a través de la radio había estado al aire cubriendo el evento; no obstante, al enardecerse la multitud y evocar temas políticos, el enlace radiofónico fue suspendido de inmediato.

El grupo siguiente fue *El Ritual*, el cual interpretó con gran espectacularidad “*Easy Woman*”, “*Bajo el sol y frente a Dios*”, “*Satanás*” y “*La tierra de que te hablé*”, todas forman parte de su LP homónimo lanzado ese mismo año. Más tarde tocó *Bandido*, la agrupación de Guadalajara que deleitó con “*Freedom now*” y su conocido “*Tema de Bandido*”; y mientras

Mayita Campos interpretaba “Mi juramento” y otros temas, ocurrió un apagón eléctrico que ya amenazaba con suceder, pues los aspectos técnicos del festival dejaron mucho qué desear.

Ese suceso pausó el programa por un rato durante la madrugada; al regresar la luz, Tinta Blanca estrenó su canción llamada “Avándaro”, la cual fue escrita para el festival, después tocaron una secuencia de *rock* progresivo de al menos media hora, titulada “Salmo VII” y “Salmo VIII”. También tocaron “Todo va a cambiar”, “Cuando los brontosaurios hacen el amor” y “Virginia”. Llamó la atención un trío de Monterrey llamado El Amor, el cual tenía buen sonido, pero resultó muy ‘fresa’ para el gusto del público, por lo que recibieron algunos abucheos; no obstante, el trío liderado por Miguel Cadenas continuó amenizando su turno con su composición original “*I love you more*”, hasta que empezó a llover. Ya había llovido en algún momento anterior, alcanzando una densa precipitación de agua, lo que contribuyó a la falla eléctrica. Pero la última lluvia, ya cercana al cierre del festival, no impidió que el *Three Souls in my Mind* concluyera el concierto con algunas canciones como “*Let me swim*”, “*Lemon Blues*” y “*Street Fighting Man*”.

A pesar de que la propuesta de la Onda Chicana seguía generando cuestionamientos por ser composiciones en inglés, lo cierto es que el Festival de Avándaro fue mexicanísimo; dicho evento significó una oportunidad, por primera vez, para que toda la tribu subterránea pudiera congregarse, conocerse y manifestarse en conjunto. De este modo, el concierto se convirtió en un reencuentro masivo entre amigos, quizá un mitín político en pro de reivindicaciones generacionales; pero, sobretodo, fue un rito cósmico y una fiesta tradicional mexicana (Marroquín, 7).

En realidad, en Avándaro no hubo distinción de clases, como en conciertos anteriores donde sólo pudieron acceder los niños ricos; sino que, en esta ocasión arribó toda la ‘naquiza’ —como los llamó Monsiváis— chavos de la onda del barrio, de tez morena que podían conectar con mayor profundidad con sus raíces prehispánicas y que no se veían como ‘hippies’ sino como “un verdadero indio, de tórax moreno y larga cabellera, sobre un caballo. Esto fue Avándaro... recordemos los festivales aztecas en las explanadas de las pirámides, en los que miles de asistentes cantaban y danzaban” (Marroquín citado por Agustín, 150). Por lo que, en lugar de ser algo extranjerizante —por querer ser el *Woodstock* mexicano— el festival de Avándaro fue una auténtica manifestación jipiteca.

Una crónica trascendental del evento fue “Dios quiere que llueva para unirnos”, un texto de Enrique Marroquín publicado el 30 de octubre de 1971, en el #6 de *Piedra Rodante* titulada *La verdad sobre Avándaro*. En ella, el sacerdote expresa lo que significó este festival para la juventud de aquel tiempo:

Avándaro pasará a la historia del *rock* en México como una fiesta excepcional. Era esperado con impaciencia, pues allí se consagrarían definitivamente algunos grupos chicanos, quienes con constancia y esfuerzo, ignorados hasta hace poco por las casas disqueras y emisoras de radio, se preocupaban en hacer una versión autóctona del *rock*. Y no sólo era esto. Se trataba de que tuviéramos ya nuestro propio festival, tal como acontece en los países que llevan la batuta ondera (Marroquín, 6-7).

La *Piedra Rodante* fue una revista emblemática y cumbre de la contracultura mexicana, fue trascendente porque abrió brecha en cuanto a crear un espacio periódico en donde discutir acerca de asuntos contraculturales; su formato fue un facsímil de la versión estadounidense, pero con temas desarrollados muy a la mexicana. Bajo la dirección de Manuel Aceves, tuvo un equipo muy completo y colaboradores de la plana mayor de los artistas contraculturales, entre ellos Parménides García Saldaña, el padre Marroquín, Oscar Sarquiz, Juan Tovar, Luis González Reimann, Jesús Luis Benítez, el Búker y Raúl Prieto.

Fue una publicación genial y provocadora, destacó por su tono fársico y sus opiniones críticas; de acuerdo con José Agustín, “la *Piedra*... se adelantó a su ‘tiempo mexicano’, su calidad era insólita en el medio del *rock* y, como era de esperarse, fue objeto de una fuerte campaña en contra” (Agustín 155) en medios y por la Secretaría de Gobernación. Fue cancelada en 1971, después de ocho números; el octavo, sobretodo, causó gran revuelo, ya que se llamó *Las chavas y el catre* y aparecía una joven semidesnuda entre posters de *rock*, lo que transgredió la moral de su época –aunque, francamente, la imagen expresa cierta inocencia y frescura, más que obscenidad.

Otra de las revistas que circularon por aquellos años fue *Zona Rosa*, dirigida por Mauricio Soriano; no estaba enfocada en el *rock* ni en la contracultura como tal, pero tocaba temas culturales en un estilo no tan ‘fresa’, sino que insinuaba un tono más alternativo. No obstante, existieron otras propuestas que sí buscaban ahondar en cuestiones contraculturales, con una postura retadora a las convenciones de la sociedad; una de ellas fue *Yerba*, una revista

dirigida por Ariel Rosales y que, desafortunadamente, duró poco en circulación debido a la fuerte censura de la época.

Existió un estilo de revista que tocaba –exclusivamente– temas del *rock* y la música popular de alcance nacional e internacional; dos propuestas sobresalieron en aquellos años: *México Canta* (dir. Carlos Baca y Alberto Macías) y *Pop* (dir. Jorge Blanco Labra); la primera recibió colaboradores destacados como Rubli, pero tenía mayor interés en hablar acerca de las bandas más populares de habla inglesa, algo que el público local resentía, pues casi no había espacio para ellos en sus páginas. *Pop* fue otra propuesta, considerada de ‘*rock* fresa’ porque no sólo hablaba de *rock* sino de música popular en general, en un ámbito más bien local; lo que era frecuente encontrar notas sobre los cantantes de moda en ese momento, ya fuesen roqueros, baladistas o folcloristas; artistas como Angélica María, Rocío Dúrcal y Raphael frecuentaban sus páginas, al igual que los *Beatles* y otras bandas de la invasión británica.

Otras revistas que circulaban entre los universitarios eran la *Revista de Educación, Ciencia y Arte UNAM* (Luis Guevara como editor principal), *Tú* (editada por Felipe Gálvez Cancino y Rubén González Chávez) y *Punto de Partida UNAM* (entonces dirigida por Eugenia Revueltas). En todas estas propuestas se tocaban temas relacionados con la juventud, la cultura popular del momento, la música *rock* y algunos asuntos contraculturales; algunas fueron muy exitosas y publicaron varios números, otras que fueron más o menos acertadas y permanecieron por no contradecir demasiado al *status quo*, y otras bastante macizas que experimentaron la censura o buscaron permanecer en el *underground* para sobrevivir.

Lo cierto es que el festival de Avándaro marcó un antes y un después para la presencia del *rock* en espacios públicos y en medios de difusión masiva; “si se permitió el festival para medir las fuerzas de la contracultura en nuestro país, los resultaron no gustaron a nadie, y el sistema se cerró más que nunca para impedir que prosperaran los movimientos contraculturales” (Agustín 150), como si los jóvenes y sus expresiones artísticas no tuvieran suficientes detractores desde tiempo atrás, en la prensa se dedicaron a desacreditar al movimiento de la onda, publicando toda clase de notas que incentivaban el odio hacia los jóvenes roqueros y jipitecas.

Lo cierto es que detrás del linchamiento mediático, hubo una jugarreta política y una campaña de desprestigio no sólo al *rock*, sino al gobierno de Hank González, quien autorizó

que el Festival fuera en Valle de Bravo; el Secretario de Gobernación, Mario Moya Palencia sería el mayor beneficiario de dicho ataque político, pues el gobernador del Estado de México representaba para él un fuerte contrincante, pues le daba un aire joven, reformista y tolerante al partido, lo que lo hacía un buen candidato para escalar en los peldaños gubernamentales. Es así que, aprovechó su poder en los medios para emprender dicha campaña en su contra, lo que, como efecto colateral, sepultó al *rock* mexicano.

Todos tuvieron una opinión respecto a Avándaro, la mayoría reprobatorias, es cierto, pero también se dejaban ver posturas encontradas; como lo fueron las muy controversiales y ya conocidas críticas de Monsiváis a la contracultura mexicana:

Revolución no lograda, reafirmación del sistema. A las palabras de la onda las saquea la publicidad comercial y el *slang* elabora su propia cárcel; sin embargo, mucho le debe la ampliación de espacios culturales y morales a esta experiencia colectiva. Por el tiempo que dure, la contracultura es la alternativa vital que va de la literatura al *rock*, a la experimentación vital, y Avándaro (1971) es la gran fiesta contracultural (381).

La opinión moral fue muy dura, sobretodo, por el énfasis que los medios le dieron al consumo de sustancias, a las desinhibiciones, los desnudos y la libertad moral; a pesar de lo que se reportó, en el encuentro masivo no hubo muertos ni heridos, ni tampoco problemas con la ley, la cual estuvo presente todo el tiempo con elementos del Ejército y la Policía Federal. Los muertos que se noticiaron ese día, no estuvieron relacionados con el Festival; sin embargo, la desorganización y el caos que provocó el rebase del aforo planeado, trajo consigo inconvenientes lógicos y naturales: como la falta de transporte y las caravanas masivas que se trasladaban a pie por la carretera. En ese sentido, el Ejército respondió mandando camiones para trasladar a los jóvenes a la Ciudad de México.

A pesar de todo y de la sorprendente civilidad de los chavos onderos “Avándaro unió a México en su contra. Funcionarios, empresarios, comerciantes, profesionistas, asociaciones civiles y medios de difusión, además de las izquierdas y los intelectuales, condenaron a los chavos que compartieron la noche de su vida” (Agustín, 148). Lo que resultó una pena, porque Avándaro fue una reunión masiva y voluntaria, es decir, aquellos chavos no se congregaron como acarreados para un partido político ni por intereses más allá de celebrar la

fiesta del *rock*, sino que se manifestó el poder de la música en una convocatoria nunca antes vista.

Las autoridades no comprendieron este suceso de fuerte repercusiones políticas, por lo que se le satanizó de inmediato y se recrudeció la represión en contra de los eventos y conciertos de *rock*; incluso las evidencias del festival fueron destruidas y los testimonios, silenciados. De los materiales filmicos, sonoros y fotográficos que se pretendían capturar del evento, algunas escenas se guardaron en la videoteca de Televisa, también es posible ver tomas auténticas –aunque breves– del concierto en el largometraje ficcional *La verdadera vocación de Magdalena* de Hermosillo; Humberto Ruvalcaba documentó la participación de Tinta Blanca, porque fue contratado para ello y años más tarde, Arturo Lara Lozano junto a otros colegas⁶⁴ hicieron la más completa compilación en DVD de las participaciones del concierto.

Sin embargo, el paradero de mucho material obtenido en Avándaro sigue siendo un misterio; por ejemplo, están perdidas las más de seis horas de video que filmó Luis de Llano para la televisión. Aún está la incógnita de si fueron confiscadas por Televisa o por la Secretaría de Gobernación, se creía que podían estar resguardadas en el Archivo General de la Nación (hoy el Palacio de Lecumberri), pero ese hecho fue desmentido hace una década; por lo que es posible pensar que el DFS pudo haber destruido los videos, como tantos otros documentos más.

Graciela Iturbide –Premio Princesa de Asturias de las Artes 2025– publicó en 1971 el fotolibro *Avándaro* como un importante testimonio gráfico del movimiento contracultural en México, acompañado con textos de Luis Carrión, en una primera y única edición de *Diógenes*; el extraordinario material de Iturbide no pudo ver la luz sino hasta cincuenta años después, en 2021, cuando la editorial *Trilce* publicó *Yo estuve en Avándaro*, un libro conmemorativo que publicó de nueva cuenta las fotografías de Iturbide y algunos textos de Rubli y de Llano. Este último también publicó medio siglo después un libro conmemorativo que recopiló, de igual manera, fotografías, crónicas y testimonios polifónicos de aquel acontecimiento; se llamó: *Avándaro, cuando el rock mexicano perdió la inocencia*, editado por *Ediciones del Lirio*.

⁶⁴ Manuel Martínez Peláez, Carlos Cruz, Ángel Velázquez y Arnulfo Martínez y Torres.

Tuvieron que pasar muchos años también para que se pudiera hablar de esta época, tanto los hechos del 68 como del 71 fueron silenciados de manera tajante por los medios oficiales, por lo que sortear el rechazo social que trajo consigo dicha desaprobación, se convirtió en un gran reto para los artistas y jóvenes. Durante el resto de la década de los setentas “reaparecieron la cacería de brujas, la satanización de costumbres y formas nuevas de conflicto con las anteriores generaciones, tal y como había pasado en los inicios del *rock* mexicano a principios de los sesentas ” (Luis Fernando 98) e incluso también, recordemos, a finales de los cincuentas cuando se vivió un episodio muy duro y reaccionario en la historia de México, y que –incluso– se vio reflejado en la cultura popular a través de la censura a Elvis y, más tarde, la clausura de los cafés cantantes.

Avándaro significaba la superación de esos episodios oscuros que dolían colectivamente; la modernidad del progreso estaba aquí, en la cultura dominante que venía del norte, en una lengua de élite que podía comercializarse muy bien en la globalización que comenzaba a nacer. El *rock* mexicano había tomado gran fuerza y estaba experimentando una “importante etapa de consolidación de una identidad propia y original manifestada a través de la onda chicana. Avándaro fue dos cosas al mismo tiempo: la cima de ese movimiento y a la vez el principio de su fin” (Rubli 508).

La campaña de satanización hacia el festival estuvo pensada para erradicar la onda de la esfera pública y sí lo lograron porque esta ya no pudo reponerse después de que las disqueras, la radio, la televisión, los foros nocturnos y las revistas le cerraran las puertas a los músicos de la onda; con el incendio del *Terraza Casino* y el cierre de otros escenarios importantes de la zona rosa y la vida nocturna de la capital, los jóvenes clasemedios fueron desertando de la contracultura y esta se replegó a la periferia de la ciudad, en las colonias asentadas en la zona limítrofe con el Estado de México. Allí, en condiciones marginales y clandestinas, los fieles amantes del *rock* buscaron espacios donde llevar a cabo estos encuentros liberadores, donde se pudiera escuchar *rock* en vivo y bailar toda la noche; fue así que surgieron los ‘hoyos funkis’, término acuñado a Parménides García Saldaña para describir a los nuevos escenarios del *rock* mexicano que, lamentablemente, por la persecución, tuvieron bodegas abandonadas, teatros viejos, galeras, fábricas vacías y sótanos como recintos.

Fueron sitios de resistencia y marcaron una estética ‘alternativa’ que estaba emergiendo en el *rock punk* anglosajón y, aunque en Avándaro al *rock* mexicano todavía le hacía falta aprender a hablar español, después de la marginación a los hoyos funkis algo cambió y los sobrevivientes decidieron crear, ahora, puro *rock* en español, para motivar la búsqueda de la propia identidad mexicana. Esto resultó clave, sobretudo, porque el público rocanrolero se concentró en los chavos más pobres y marginados, habitantes de esas colonias periféricas que integran el cinturón de pobreza de la Ciudad de México; este cambio de clase social fue un factor determinante para la contracultura mexicana, la cual –a pesar del gran silencio al que fue sometida– comenzó a gestar un discurso sólido, combativo y una propuesta musical auténtica, poética y universal.

CAPÍTULO IV

POETAS DE LA CALLE

El Lado Oscuro De La Luna

La muerte de las utopías

El 68 trajo consigo una fuerte oleada de represión a comienzos de la década de los setentas, además de efectos silenciosos que se prolongaron durante muchos años (Agustín 21); esto significó un cambio en las posturas políticas de los jóvenes que se habían movilizado aquel momento. Los grupos discidentes tomaron dos posturas distintas: quienes creían en la vía pacífica optaron por desintegrarse, mientras que los más reaccionarios buscaron radicalizarse todavía más, convencidos de que la única vía para la revolución era la lucha armada a través de las guerrillas agrarias y urbanas; por lo que proliferaron grupos de paramilitares y autodefensas que cometían asaltos, secuestros y daños patrimoniales.

No obstante, el furor guerrillero desató la violencia del aparato de control, aumentando la persecución y el espionaje, las represiones brutales, las torturas y desapariciones, los presos políticos y la hostilidad; así mismo, se recrudecieron los efectos de las intervenciones estadounidenses en los países latinoamericanos y sus políticas de desarrollo, dicho intervencionismo fomentó el combate a la guerrilla y los golpes de estado en países de corte humanista como Brasil en 1966, Chile y Uruguay en 1973, Argentina en 1976 y El Salvador en 1979. Todo esto en el marco de la Guerra Fría y el discurso anticomunista del imperialismo norteamericano.

México no se quedó al margen de la formación de paramilitarismo, es más, lo desarrolló en gran medida y de una forma muy bien organizada; así lo dejó ver la presencia del Batallón Olimpia en las escenas sangrientas del 68, pero no sería el único órgano creado para reprimir estudiantes. El 10 de junio de 1971 sucedió lo conocido como ‘El Halconazo’ o Jueves de Corpus, un suceso que recreó la atmósfera siniestra de lo vivido en Tlatelolco; ya que un grupo paramilitar llamado “los halcones” arremetió en contra la protesta estudiantil en apoyo a una huelga de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) en Monterrey.

Esta se llevó a cabo a lo largo de la avenida México-Tacuba y en la cual estudiantes capitalinos protestaban en contra la nueva ley orgánica universitaria, pedían la liberación de

los presos políticos del 68 y criticaban la reforma educativa que quería imponer el gobierno; esta fue reprimida por no contar con ‘autorización’ gubernamental y los estudiantes fueron víctimas de persecución y muerte por todo San Cosme hasta la avenida Hidalgo. Los ‘Halcones’ fue un grupo paramilitar creado por el coronel Manuel Díaz Escobar, a quien se atribuía la creación del batallón Olimpia que inició la matanza de Tlatelolco (Agustín 39). Díaz Escobar dijo que el grupo había dejado de existir desde el primero de diciembre de 1970; mientras tanto, Fidel Velázquez, experto creador de grupos porriles de choque, dijo ‘los halcones no existen porque yo no los veo’.

Echeverría declaró gran indignación y responsabilizó a Díaz Ordaz y a los viejos políticos del Halconazo; además, prohibió cualquier protesta con la intención de frenar otro Tlatelolco, “con el 10 de junio (Echeverría) se consolidó como presidente y los estudiantes ya no volvieron a movilizarse hasta 1986” (Agustín 42). Así como los mítines, el presidente también prohibió y persiguió otras manifestaciones juveniles de la cultura; la cual comenzaba a experimentar transformaciones después de estos sucesos sociales que marcaron la década.

La revolución cultural

Los acontecimientos del 2 de octubre y del 10 de junio fueron mitificándose con fuerza entre los jóvenes, aquellos que, aunque no compartían las tesis de la guerrilla urbana o rural, se orientaban hacia las ideas de izquierda; dicha disidencia se trasladó a la cultura y tuvo efecto en el auge de la llamada ‘canción de protesta’, con la cual muchos jóvenes se sentían inspirados por el boom latinoamericano y la crítica del imperialismo a través de la música folclórica.

Esto despertó un deseo de unión latinoamericanista que tuvo un fuerte impacto en las producciones artísticas de principios de los setentas, sobretudo en la música, la cual no podía faltar en cualquier congregación de las organizaciones sociales y servía de vehículo para la difusión de ideas. Exponentes de gran popularidad en México fueron Violeta Parra, Víctor Jara, Facundo Cabral, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y otros más de corte andino (Agustín 42-43); también sobresale la figura de Amparo Ochoa, quien fue una maestra rural sinaloense envuelta en la docencia a través de la canción popular y el corrido.

Su talento la lleva a la Ciudad de México en 1969 donde gana un concurso en la XEW y más tarde se matricula en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Entre sus discos se encuentran *De la mano del viento* (1971), *Cancionero de la intervención francesa* (1973), *El Cancionero Popular* (1974) acompañada por *Los Folkloristas*⁶⁵ y *Yo pienso que a mi pueblo* (1978) con canciones de Enrique Ballesté. Su legado en la Canción de protesta es inmenso y aún vigente.

En el círculo artístico mexicano, comenzaron a proliferar la ‘peñas’, espacios pequeños –cafés o bares– donde era posible escuchar artistas como el mismo Óscar Chávez, Julio Solórzano, Margarita Bauche, Guadalupe Trigo y a los *Folkloristas*, con Gerardo Tamez y René Villanueva. En 1970, abrió sus puertas La Peña de los Folkloristas, espacio fundado por el grupo homónimo y ubicado en la Colonia del Valle; allí tuvieron presentaciones la plana mayor de la canción latinoamericana, como Jara, Sosa, Yupanqui, Soledad Bravo, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Isabel Parra –hija de Violeta– y Raúl García Zárate

A principios de la década de los setenta, los cafés (cantantes) reencarnaban en una variante que fueron las peñas folcloristas. El auge de las peñas se debió en parte a la opresión sufrida después del Festival de Avándaro, pues al reprimir al *rock*, el gobierno de Echeverría deliberadamente fomentó e impulsó en los jóvenes una expresión ‘nacionalista y más auténtica’ representada por la música folclorista latinoamericana y la canción de protesta de la izquierda. En su mente simplista, Echeverría pensó que el folklorismo nacionalista sería el medio para cooptar a la juventud y alejarla del *rock* ‘extranjerizante, burgués, enajenante y pervertidor’ (Rubli 205).

Para la década de 1970, en México el éxito de Silvio Rodríguez y la trova cubana fue arrasador; también en Argentina, músicos como Facundo Cabral y León Gieco estaban teniendo impacto, y en Brasil, Chico Buarque, Milton Nascimento y Caetano Veloso enfrentaban la dictadura con la canción de protesta. Pero será la tradición musical española la que propondrá un camino marcado para la tradición poética hispana en la canción popular;

⁶⁵ Grupo musical mexicano fundado en 1966 y dedicado a la investigación, interpretación y rescate de la música tradicional latinoamericana; ha contado con al menos cincuenta integrantes diferentes, entre los que destacan Olga Alanís, Valeria Rojas, Enrique Hernández, Diego Ávila, Sergio Órdoñez y Omar Valdez, formación que permanece desde 1972.

cantautores como Joan Manuel Serrat –sobretudo aquellos con posturas antifranquistas– dejaron precedentes en la música mexicana que, en cierta medida, integró la métrica de la tradición poético-musical hispana (los octasílabos del romance) en la canción de protesta y en el *rock*.

Este estilo de composiciones fomentó un tipo de cultismo de los intelectuales de izquierda, que se mantenía desde los años 60's; aunque era música que inspiraba a la juventud universitaria y mantenía cierta frescura utópica, lo cierto es que aún prevalecían ciertos prejuicios ideológicos que mantenían al *rock* al margen de la música folclórica. Sin embargo, ambos estilos no estaban peleados, en realidad, y eso se verá, sobretudo, en la producción musical de la década siguiente.

Pero para inicios de los setenta, parecía que la canción de protesta se oponía con fuerza al *rock*, ya que representaban dos naturalezas contrarias: por un lado, la identidad latinoamericana; por el otro, la enajenación del imperialismo estadounidense. Se llegó a crecer, en ciertos nichos políticos, que los intelectuales y los roqueros eran dos sectores aparte:

Sin embargo, en ambos casos se trataba de formas profundamente expresivas que no tenían por qué resultar antagónicas. Así había ocurrido a principios de los sesenta en Estados Unidos, cuando la corriente integracionista de Joan Baez y Pete Seeger con el tiempo se fusionó con el *rock* a través de Bob Dylan. Y algo semejante ocurrió aquí: folclor, canto nuevo, salsa, *rock* y *jazz* estrecharían sus lazos y darían pie a las innumerables fusiones de los años ochenta (Agustín 43).

Para 1976, surge la salsa de los sectores citadinos de EUU, específicamente en Nueva York y resultó una gran novedad en los emblemáticos salones de baile de Puerto Rico, Colombia y México; la salsa fue muy bien recibida por los sectores populares, dejando ver que, de acuerdo con Froylán López Narváez, la rumba es cultura. De igual manera lo pensaba Andrés Caicedo desde Colombia, quien ese mismo año publicó su novela *Qué viva la música* la cual establece una relación estrecha entre la salsa y el *rock*; los ritmos tropicales con sintetizadores fueron una tendencia en México encabezada por Chico Che y la Crisis, Acapulco Tropical y Rigo Tovar.

Para limpiar su imagen después del halconazo, Echeverría fomentó la canción de protesta, además de que su nuevo estilo ‘mexicanista’ era acorde a la tradición folclórica, aunque esta tuviera discursos combativos; quizá eso fue algo de lo cual no se dio cuenta del todo, o no lo creía demasiado peligroso ya que, en realidad, el auge de la canción latinoamericanista fue un fenómeno de la clase media urbana y su impacto en los movimientos sociales posteriores no fue demasiado debido a que los intelectuales clasemedieros, en su mayoría, consideraron suficiente escuchar este tipo de música para cumplir con su deber combativo y revolucionario; no hacía falta, pues, tomar las calles o sostener una postura política radical.

No obstante, “Echeverría ...comprendió que en el nuevo contexto post68 la alta inteligencia del arte, el pensamiento y la investigación vestiría muy bien a su gobierno, y la cultivó” (Agustín 32), de este modo, promovió la publicación de diferentes diarios como el *Excélsior*,⁶⁶ la *Revistas de Revistas*,⁶⁷ *Plural*,⁶⁸ *Unomásuno*⁶⁹ y *Vuelta*.⁷⁰ Por otro lado, los *cómics* tuvieron un gran recibimiento a lo largo de la década; los más populares de aquellos años fueron *Kalimán y el Payo*, *La Familia Burrón* y *Lágrimas, risas y amor*; en el ambiente contracultural, seguía destacando Jodorowsky, esta vez con sus *Fábulas Pánicas* una tira que se publicaba en el suplemento cultural de *El Heraldo de México*.

Otro gran genio y artista de la gráfica fue Eduardo del Río García, quien bajo su pseudónimo Rius publicó *Los Supermachos*, *Los Agachados* y sus libros de historieta didáctica con temas de interés izquierdista: *Marx para principiantes*, *Cuba para principiantes*; este último traducido al inglés y con el que consiguió fama internacional. Gran éxito en sus tiras cómicas de fuertes críticas al gobierno y a los sectores religiosos; publicó en revistas de corte político como *La Gallina* y *La Garrapata*.

La Garrapata fue una revista fundada por Ruis, Rogelio Naranjo, Helio Flores y Emilio Abdalá el 8 de noviembre de 1968 como respuesta al movimiento estudiantil y a los

⁶⁶ Periódico conformado por Julio Scherer García, Gastón García Cantú, Samuel I. del Villar, Froylán López Narváez, Antonio Delhumeau, Carlos Monsiváis, Jorge Ibargüengoitia, Vicente Leñero, Ricardo Garibay, Luis Medina y Daniel Cosío Villegas.

⁶⁷ Revista dirigida por Vicente Leñero.

⁶⁸ La icónica revista de Octavio Paz, con colaboraciones de Enrique Krauze, Gabriel Zaid, Alejandro Rossi, José de la Colina, Julieta Campos, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Ulalume González de León, entre otros.

⁶⁹ Diario fundado por Manuel Becerra Acosta.

⁷⁰ Otra revista dirigida por Paz.

acontecimientos de Tlatelolco en octubre de ese mismo año; se dedicó a ser un espacio para la crítica política a través de la caricatura, se publicaron alrededor de treinta y dos números con colaboraciones brillantes de Monsiváis, Óscar Chávez y muchos intelectuales más. Otras revistas que tuvieron propuestas retadoras fueron *Eclipse* dirigida por Gustavo Sainz y *Eros*, a la batuta del periodista James R. Fortson, quienes indagaron en el contenido erótico; ambas censuradas al igual que *Piedra Rodante*.

El rubro cinematográfico recibió gran apoyo durante el sexenio de Echeverría, ya que su hermano Rodolfo era un auténtico cinéfilo y se había dedicado en forjar una carrera en la industria; había trabajado en rodajes con Rodolfo Landa y como secretario general en la Asociación Nacional de Actores (ANDA); por lo tanto, al tomar el poder, su hermano lo nombró director del Banco Cinematográfico y dirigente de la industria en México. Fue elogiado en Chile por presentar la película *Reed. México Insurgente* de Paul Leduc, filme al cual el financiamiento estatal le había cerrado las puertas por su temática antioficialista; no obstante, por algún motivo Rodolfo Echeverría llevó aquella película a Santiago, en donde fue aclamada por la crítica.

El mandatario destacó a nivel internacional por fomentar un cine profundo, a pesar de que el panorama artístico en el país estaba atravesando una etapa de gran represión y censura. El éxito fortuito en Chile hizo que el presidente Echeverría se proclamara a favor del arte ‘de contenido social’, misma postura con la cual había aceptado la canción de protesta. El gobierno quiso que el cine cumpliera la función que el muralismo tuvo en su momento, por lo que creó fondos de financiamiento e instituciones estatales de producción, como el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) y la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores (CONACITE) I y II.

De aquel boom, surgieron directores como Arturo Ripstein (*El castillo de la pureza*, *El lugar sin límites*), Jorge Fons (*Los albañiles*, *Fe, esperanza y caridad*), Jaime Humberto Hermosillo (*La verdadera vocación de Magdalena*), Felipe Cazals (*Canoa*, *El apando*), Juan Manuel Torres (*La otra virginidad*), Salomón Láiter (*Las puertas del paraíso*), Gabriel Retes (*Chin chin el teporocho*), Alfonso Arau (*El águila escalfa*, *Calzonzin inspector*), Miguel Litin (*Actas de Marusia*) y el mismo Leduc. Se llegaron a producir, a través de los apoyos institucionales, bastantes películas al año; lo que también, a la larga, impulsó la Televisión.

Entre los programas populares de aquel momento, se encontraban los noticieros de Jacobo Zabludovsky, *Siempre en domingo* de Raúl Velasco, Chespirito con el *Chavo del 8* y la comedia de ‘El loco’ Valdés; no obstante, en el canal 13, se transmitía el icónico programa de Juan José Arreola y el canal 11 sorprendía a la juventud con su programa *Rock en la cultura*, el cual estuvo al aire entre 1970 y 1973 y fue un espacio en donde aún podían presentarse los grupos de *rock*.

Al mismo tiempo, comenzaron a publicarse textos relacionados con el movimiento estudiantil y la masacre del 2 de octubre, como *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, *Los días y los años* de Luis González de Alba, *Días de Guardar* de Carlos Monsiváis, *Tiempo mexicano* de Carlos Fuentes y *México 68: Juventud y revolución* de José Revueltas; este último también publicó *El material de los sueños*, previo a su muerte en 1976.

Por otro lado, las clases populares seguían poniendo el dedo en el renglón respecto a los mismos temas pendientes décadas atrás; el problema agrario no se resolvía, a pesar de los discursos oficialistas dijeran lo contrario, aunado a eso, las cifras de desaparecidos iban en aumento. Se podían registrar al menos 300 personas extraviadas desde 1968, campesinos en su mayor parte, quienes eran detenidos por fuerzas de seguridad; sin embargo, esta cuestión tomó relevancia internacional a partir de 1975 con la presencia de Rosario Ibarra de Piedra, quien forjó una carrera política en el activismo a raíz de la búsqueda de su hijo; a la larga, formó parte directiva del Comité Pro Defensa de los presos, perseguidos, exiliados y desaparecidos políticos (CDPPEDP).

No obstante, eran los jóvenes quienes mostraban un desencanto particular, entre el miedo y la decepción, enfrentaron un panorama desolador y no encontraban con qué asirse:

Había una gran porción de estudiantes, donde curiosamente solía haber anarquistas o grandes lectores de Marcuse. Los cuates que utilizaban la palabra contracultura anticultura. Ellos padecieron mucho la crisis del 68, porque tenían más ilusiones. Los estudiantes más proletarizados sabíamos que era un movimiento que tenía sus límites. Pero los de clase privilegiada, más cultos, pensaban que el 68 era la revolución. Su desencanto fue mucho mayor, porque ellos pensaban en algo que no existía (Molina 228).

A pesar de la creación de organismos e instituciones para velar por los DDHH, las esperanzas de crear un mundo mejor, combatir las injusticias y regenerar el tejido social de un México

golpeado, pero despierto, fueron aplastadas intencionalmente por una guerra intensa y desigual orquestada por el poder.

Los Hoyos Funkis

Esta guerra tuvo sus alcances en el ámbito cultural, mediante el boicot a las expresiones artísticas alternativas, tal sucedió con la llamada ‘literatura de la onda’, la cual fue categorizada de forma reductivista por el *establishment* cultural mexicano, este emprendió una intensa campaña para desacreditar, menospreciar y desalentar dicho estilo literario emergente que estimuló de sobremanera la expresión artística en los jóvenes. Aunque el arte popular seguía resisitendo y ganando espacios culturales –como el grupo *Tepito: Arte Acá* dirigido por Armando Ramírez y exitoso en el extranjero–, la corriente neELITISTA ejercía una presión significativa para volver a las condiciones culturales que dominaban a inicios de la década de los sesenta.

El ambiente de intensa cerrazón y censura fue tal que los espacios institucionales y los medios oficiales cerraron sus puertas a los artistas de la contracultura:

la onda fue satanizada a tal punto que los jóvenes de clase media desertaron de ella y al final sólo los muchachos más pobres y marginados continuaron con la afición del *rock* mexicano, que debió recluirse en los llamados ‘hoyos funkis’, siniestros galerones en zonas paupérrimas, sin las mínimas normas de sanidad, donde los muchachos se hacinaban y oían a los grupos (Agustín 49).

A pesar de que estos espacios estaban ubicados en barrios de clase baja y zonas periféricas, el acoso policial continuaba; en general, estas reuniones clandestinas eran toleradas por las autoridades porque no eran eventos masivos y porque, recibían su correspondiente soborno al hacer tratos con los organizadores, quienes además explotaban a los músicos y asistentes. Sin embargo, las fuerzas del orden no desaprovechaban cualquier oportunidad para atracar, humillar y extorsionar a los jóvenes que frecuentaban los toquines; e incluso, les tendían trampas simulando conciertos falsos para tomar por sorpresa a los asistentes y agredirlos o desaparecerlos.

Estas prácticas represivas prevalecieron hacia la década de 1980, cuando todavía se inventaban conciertos fantasmas o se organizaban y se cancelaban sin previo aviso para congregarse a los chavos bajo engaños y detenerlos con lujo de violencia, como fue en el caso de Temixco, Morelos aquel año donde supuestamente se presentaría Johnny Winter. Lo cierto es que la coerción ejercida contra todo tipo de evento de naturaleza contracultural fue latente por, al menos, dos décadas; siendo los ‘hoyos funkis’ “la única salida viable para la sobrevivencia del *rock* tocado en vivo por músicos mexicanos” (Rubli 527).

La criminalización de los jóvenes roqueros fue algo que se subió mucho de todo y creó un estigma entorno a la música y la contracultura; muchos de esos chavos detenidos en conciertos de *rock* eran encarcelados en Lecumberri, a la par de criminales con pesados currículums delictivos, por lo que el castigo que recibían era totalmente desproporcional y se aplicaba como un escarmiento profundo para erosionar las fibras sociales de la juventud. En realidad, muchos estudiantes encontraban la perdición en el encierro:

Muchachitos de clase media o de clase baja que aún eran frescos, románticos, ingenuos... en Lecumberri hallaban el lado más negro y sórdido de la sociedad, las puertas a la corrupción y la degradación profundas, al vicio de las drogas peligrosas... ninguno de estos muchachos debía, con toda la justicia, considerarse delincuente. Ni ser estigmatizado como drogadicto por haber fumado marihuana unas cuantas o infinidad de veces (Agustín 233).

El sistema mostró su rostro más siniestro ante dicha juventud que manifestaba su inconformidad a través de su estilo de vida libre, de su vestimenta excéntrica, de la transgresión a lo establecido y de su gusto por el *rock* y los alucinógenos; es por ello que el poder fue brutal con ellos y buscó despeñarlos en la cárcel como un escarmiento para las masas que se movilizaban. No cabe duda que el sistema penitenciario no servía para resolver los profundos problemas sociales, sino más bien, para perpetuarlos; los constantes encarcelamientos fueron parte de las intensas campañas para convencer al pueblo que ‘las utopías habían muerto’ y con ellas las esperanzas de cambio.

Dicho oscurecimiento del ambiente colectivo resultó muy nocivo para la sociedad, la cual buscó nuevas vías de escape como las drogas duras –cocaína, alcohol, estupefacientes sintéticos y fármacos controlados–, el consumismo material, la apatía y la falta de fe o confianza en instituciones como la iglesia, el gobierno y la policía. El sistema se

desmorobana mientras que la explotación laboral se recrudecía en los sectores más golpeados, a la sombra de la ambición y el lucro sin medida; “todo esto se tradujo en una pérdida de metas vitales, en una cancelación de ideales; esa fue la muerte de las utopías y con ella se abrió paso a una nueva era” (Agustín 239).

Este nuevo momento en la historia del *rock* significó un cambio hacia nuevas corrientes antitéticas y oscuras, que reflejaran las pulsiones más viscerales de la desintegración social y el desencanto; ya no se hablaba de ‘amor y paz’ y de sueños de unidad, sino que la violencia creó su propia estética y hubo un realce del terror y la penumbra. Los jóvenes se enajenaron con la música disco y llevaron la psicodelia hacia lo electrónico en donde continuó por décadas, pero con otra naturaleza; por otro lado, el *rock* progresivo y el *heavy metal* fueron alternativas para quienes buscaban expresar su inconformidad, pero de una forma más elitista y refinada, ya que la clase alta y la clase media se desvincularon por completo del *rock* jipiteca.

Eran los chavos de clase más alta quienes podían consumir las tendencias europeas del *rock*, mientras que los chavos más pobres tenían que arriesgarse a la clandestinidad para poder tener acceso al *rock* nacional, es por ello que sólo los más arriesgados recurrían a los ‘hoyos funkis’, donde se congregaban los últimos sobrevivientes de la Nación Avándaro. Allí tocaba el brujo Bátiz y su hermana Baby, los *Dugs Dug’s*, La Revolución de Emiliano Zapata, *el Three Souls in my Mind*, Enigma, *Cossa Nostra* y demás artistas que se fueron popularizando en ese entorno.

De los integrantes de *Peace&Love* (Ramón Torres, Carlos Bozzo Vázquez y Ricardo Ochoa) se formó el grupo *Nahuatl* en 1972, tuvieron presencia en los círculos de *rock* pesado, pero no fue sino hasta 1974 cuando graban su álbum homónimo y se vuelven un referente en el nuevo estilo de *rock* que estaba tomando fuerza en los hoyos funkis. De ese álbum destaca la segunda canción “No sé quién soy”:

CORO
No sé quién soy
ni por qué esté aquí

¿es acaso que no sé lo que deseo?
o si lo sé, no lo comprendo
que quizá el mejor tiempo
es cuando el tiempo pasa
sólo así sentir está pasando

CORO

No sé lo que quiero
no sé qué me pasa
sufro y no sé
por qué deseo algo imposible
eso que quizá me haga feliz
pero está tan alto
y yo, yo lo puse ahí

CORO

Nahuatl destacó por ser un grupo pionero en la incorporación de sonidos folclóricos y regionales en el *rock* progresivo, lo que será un factor importante para la consolidación del rock nacional, sobretodo, a partir de 1990; propuesta que abrió la posibilidad de pensar al rock como una afirmación de identidad cultural, además un medio para hablar de los temas que les importaban, como en “Machismo”, “Pobreza” y “Evolución”. La canción citada es una muestra de ello, pues expone las inquietudes existenciales que enfrentaba la juventud ante el panorama social post 68, de las ilusiones rotas y la muerte de las utopías.

Este grupo se desintegró en 1977, pero más tarde Ricardo Ochoa incorporó –junto a su pareja Kenny Avilés– el grupo Kenny y los Eléctricos en 1980, quienes comenzaron a presentarse en los hoyos funkis. Toncho Pilatos también fue parte de la escena marginal durante la década de los setentas, en el 73 grabó su álbum homónimo, donde destacan sus temas “Déjalos” y “El último guerrero”; ese mismo año el grupo *Ciruela* lanzó el disco *Regreso al origen*, el cual marcó tendencia en la escena musical. De igual modo, el grupo Al Universo, tres años más tarde, grabó su álbum *Viajero del espacio* con un el sintetizador como sonido característico.

Al separarse *Love Army* poco después de Avarándaro, Alberto ‘El pájaro’ Isordia reunió al conjunto Sacrosaurio y en 1973 grabó un EP con RCA, bajo la dirección creativa de Armando Nava, y en donde integra dos canciones: “Vida” y “Tengo que seguir al sol”; este último es un gran tema que refleja los ideales del hipismo en un momento decadente, busca recobrar la esperanza que estaba perdiéndose:

A dónde vas dije a mi hermano
y esto me contestó

la ciudad me tiene muy cansado
a la sierra me voy

Si quieres venir conmigo
sé que hay un lugar para ti
si quieres venir conmigo
bienvenido, sé feliz

A dónde vas dije a mi hermano
y esto me contestó
oigo que me llama el campo
y por eso sigo al sol

Mi madre naturaleza
pide auxilio y no lo ves
mi madre naturaleza
necesita tu amor y fe

Tengo que seguir al sol (x5)

Deberías venir conmigo hermano
y conocer el mundo aquel
Del que fuiste una vez arrancado
sin que lo pudieras ver

Haces más falta en el campo
salte ya de la ciudad
Haces más falta en el campo
donde puedes vivir ya más

Tengo que seguir al sol (x5)

Resulta sorprendente que ya entrados los años setenta se hable aún de la vida en el campo, sobretodo por los severos problemas agrarios que se atravesaban en ese entonces, sin embargo eso deja ver que aún había cierta insistencia en sostener la utopía del retorno a lo simple; esa que tendrá mayor presencia a lo largo de la década en la canción de protesta. También llaman la atención algunos aspectos musicales –como la armónica y la guitarra acústica– que no eran tan comunes en el *rock* mexicano, pero sí en la trova y en el folclorismo; “Seguir al sol” me resulta el precedente de un estilo de *rock* que estaba gestándose en el país, fuertemente influenciado por la música y el pensamiento de Bob Dylan.

A partir de dicha base en Dylan, se conformará la corriente rupestre del *rock* – presidida por Rodrigo González– y posteriormente el rock urbano, hacia los años ochenta; el grupo sesentero *Three Souls in my Mind*⁷¹ (después simplemente llamado El TRI)⁷² permaneció activo durante los años más convulsos para el *rock* mexicano, convirtiéndose en el grupo más popular de los hoyos funkis y, para principios de los ochenta, en el conjunto de *rock* más importante del país. Dicha banda tuvo un reconocimiento especial entre el público, pues al ser sobrevivientes de la onda chicana, se dieron cuenta del impacto que tendría dejar de componer en inglés y preferir el español, ya que la mayor parte de sus oyentes no entendían el inglés por ser de una clase social más baja; con este cambio lingüístico cimentaron las bases para que surgiera un verdadero *rock* mexicano.

Aunque le antecedían tres discos (*Three Souls in my Mind* I, II y III), fue *Chavo de Onda* (1975) el álbum que los catapultó a la cima del *rock* nacional; precisamente, por ser el primero donde presentaron puras canciones en español y tuvieron la oportunidad de transmitir un mensaje que conectara con los intereses de su público, a través de letras fácilmente recordables. El primer tema, homónimo, nos hace recordar a “Yo no soy rebelde” de los Locos del Ritmo, pues describe lo que es ser un chavo de onda que le gusta el rocanrol; es decir, enlista las características de esa juventud que quiere que ‘la dejen ser’.

El discurso que sostiene en cada canción, a lo largo del disco, es la libertad de ser rocanrolero lo que se convierte en algo muy retador para el momento represivo que se vivía; por esa razón, se consideró subversiva la postura del TRI ante el sistema –aunque sabemos que con el tiempo optaron por la vía mercantil–, pues rompían un tabú con cierto descaro u orgullo; además que fueron pioneros en plasmar dentro de la música el lenguaje de la onda, el cual era tachado de vulgar. También destacaron por las críticas ‘peladas’ al gobierno, las cuales fueron muy bien recibidas por los sectores populares y se encuentran de forma recurrente en sus grandes éxitos; uno de ellos es “Abuso de autoridad”:

⁷¹ La primera formación data de 1968, integrada por Carlos Hauptvogel, Ernesto de León, Sergio Mancera y Alejandro Lora; el grupo se separó en 1984 y los derechos del nombre se le otorgaron legalmente a Hauptvogel, quien continuó con la agrupación, pero ahora con Juan Hernández, Alex Puente y Roberto Milchorena. Grabaron seis discos por su cuenta, de los cuales destacan Fuimos, somos y seremos (1987), 11 al 2000 (1989) y Universo rareza (1989).

⁷² A partir de 1984, Alejandro Lora fue el dueño legal de las canciones del *Three Souls in my Mind*, éxitos cosechados por 15 años; por lo que, Lora continuó interpretando dicho repertorio, pero ahora con un grupo integrado por su esposa Chela, Sergio Mancera, Lalo Toral, Rafael Salgado, Óscar Zárate, Arturo Labastida, entre otros. Se llamó el TRI, como se le llamaba coloquialmente al grupo original; ese proyecto sigue activo hasta la fecha.

Vivir en México es lo peor
nuestro gobierno está muy mal
y nadie puede protestar
porque lo llevan a encerrar.

Ya nadie quiere ni salir
ni decir la verdad
ya nadie quiere tener
más líos con la autoridad.

CORO (x2)
Muchos azules en la ciudad
a toda hora, queriendo agandallar
no, ya no los quiero ver más

Y las tocadas de *rock*
ya nos las quieren quitar
ya sólo va poder tocar
el hijo de Díaz Ordaz

Esta canción refleja de forma muy clara la situación que se vivía entorno al *rock* durante los años setentas y buena parte de los ochenta; la represión que se traducía al encierro en Lecumberri. El término ‘los azules’ se refiere a la presencia policiaca constante por la ciudad y en especial en las zonas frecuentadas por los jóvenes, quienes eran atacados y violentados por las fuerzas del orden sin motivo alguno.

Y sobretodo, el coro de la canción hace referencia a la censura que vivió el *rock* durante esos años, señala como enemigo al expresidente Díaz Ordaz, al ser su icónica cara el símbolo de la represión; debido a los sangrientos hechos en Tlatelolco, de los cuales se le atribuyó su autoría. La producción discográfica del *TRI* continuó por muchos años más, produciendo más de cincuenta álbumes en toda su carrera, donde predominaron temas que retrataban la realidad de los barrios mexicanos, volviéndose pare de la estética de los chavos banda. Es memorable un disco en especial, llamado *En vivo: En la cárcel de Santa Martha* (1989) el cual, como su nombre lo dice, fue resultado de una presentación que dieron en el centro penitenciario; a su vez, este álbum fue pieza clave para la consolidación del *rock* urbano.; algunos de sus temas más destacados y que mejor reflejan la idiosincrasia

rocanrolera, además de los ya mencionados, fueron: “perro negro y callejero”, “A.D.O”, “el blues de la llanta”, entre tantos más.

Las Piedras Rodantes Se Encuentran

Los chavos banda

La estética oscura de los hoyos funkis trajeron consigo la pulsión de muerte que derivó en el *punk*, como expresión artística y punto de fuga de dichas pulsiones sociales; de aquella etapa, la manifestación más radical fue el *punk rock*. El *punk* surge en Inglaterra y en EEUU a mediados de los setenta con grupos como *Sex Pistols*, *The Clash*, *The Damned*, *Ramones*, *Talking Heads*, Patti Smith, *Television*, *Buzzcocks*, *Joy Division*, *Siouxsie and the Banshees*; el adjetivo ‘*punk*’ es un vocablo anglosajón que describe algo de baja calidad, vulgar, jodido, algo ‘chafa’, también refiere a un comportamiento abusivo y violento, descuidado y ruin.

Estos grupos demostraban su radicalidad en el rechazo a la generación anterior, los *hippies* y el ‘amor y paz’ habían quedado atrás; eran una especie de *beatnik*, pero más allá del *beatnik*, porque no eran militantes de un partido de izquierda o de alguna organización política, sino más bien predicaban el anarquismo cual sinónimo de caos. Eran una generación golpeada, sí, pero más que inspirados en Ginsberg, esta generación de jóvenes agarró el estilo de Burroughs; no escuchaban *rock* ácido ni *rock&roll*, no fumaban marihuana, tampoco ingerían plantas de poder. A ellos les gustaba el alcohol, las inyecciones: heroína o morfina y una amplia variedad de fármacos; este universo marginal, decadente, hasta cierto punto miserable, hostil y nihilista, creó las bases estéticas para una propuesta artística revolucionaria.

En el plano musical, el *rock punk* presentó un ritmo violento, agresivo, rápido y crudo, sin adornos; busca dar la sensación de desnudez, descarnamiento, dolor o desespero, “con delgadísimas líneas melódicas y letras demoledoras... en cierta forma recordaban un poco los rocanrolitos de los cincuenta, sólo que sin candor ni humor y con una visión bárbara de la vida” (Agustín 168-169). Eran canciones breves, pero intensas y estridentes, que buscaban llevar al público a vivir una experiencia, más que sólo escuchar música; su fuerza combativa fue difícil de entender, sobretodo por la indumentaria que portaban en complemento a su

sonido. Con forme fue abriéndose camino, el *punk* se diluyó en el *new wave* (nueva ola) que permitió la apertura de diversos subgéneros y fusiones.

Caracterizados por el peinado en crestas o púas, teñidos de colores y con ropa oscura, estoperoles y aretes, en México los *punks* ganaron popularidad a finales de los setenta e inicio de los ochenta y se encarnaban en los ‘chavos banda’, la juventud más precarizada de las ciudades. Ellos, que pertenecían a familias de muy bajos recursos y tenían muy pocas oportunidades, se identificaban con la frase ‘no hay futuro’ –popularizada por Johnny Rotten– y, al igual que los *punks* anglosajones, ya no creían en nada: ninguna institución ni figura de autoridad o líder:

su influencia fue decisiva en el *rock* y la contracultura...continuaba con fuerza porque el mundo seguía cancelando el futuro de los jóvenes más pobres...aparecieron chavos muy pobres que, orgullosos, proclamaban ‘nuestro rey Cuauhtémoc fue el primer *punk* mexicano’ (Agustín 172).

Predominaron las ideas anarquistas y la violencia fue parte de su medio de expresión; en los hoyos funkis donde se tocaba *punk rock*, las bandas bailaban ‘eslam’, un tipo de danza colectiva que consiste en moverse entre empujones, golpes y patadas de multitudes en una euforia colectiva con efectos catárticos. La violencia de su nihilismo se refleja en el eslam, también llamado ‘mosh’ o ‘pogo’, cuyas diferencias radican en la intensidad de los encuentros y sus dinámicas, en relación al tipo de música que esté tocando; ya sea *punk rock*, *hardcore punk*, *trash metal*, *death metal*, *black metal*, entre otros ritmos, incluso electrónicos.

Los chavos banda llevaban la violencia a las calles, territorio que dominaban a base de terror y desastres; en la historia urbana de la capital, se recuerda a una banda en particular oriunda de Santa Fe y Tacubaya: Sex Panchitos, jóvenes desastrosos, preparatorianos que secuestraban autobuses, hacían atracos, robaban alcohol y violaban jovencitas. Del mito de los Sex Panchitos derivó la expresión popular “no hagas panchos”, no causes problemas. La policía trató de utilizarlos como grupo de choque a cambio de dinero, pero ellos se negaron por desconfiar de la misma policía que siempre los había acosado:

como los ingleses, los *punks* aztecas no echaban raíces en el barrio, no consideraban que su territorio era sagrado ni que debían defenderlo a morir de chavos de otros rumbos... más bien los *punks* eran nómadas urbanos cuyo centro de reunión era el *rock* y la facha (Agustín 172).

Al final de la década, los ‘chavos de la onda’ se habían convertido ya en ‘chavos banda’ y el *rock* comenzó a oscilar entre propuestas muy variadas, pero que compartían escenario entre sí; en los hoyos funkis tocaron los Nuevo México, quienes en 1975 grabaron su disco *Hecho en Casa* dejando un antecedente en el *rock* progresivo. En 1980, la agrupación Decibel integrada por Alejandro Sánchez, Carlos Robledo, Jaime Castañeda y Walter Schmidt, lanzó su álbum *El poeta del ruido*, una propuesta que buscaba dialogar con la cualidad sinfónica del *rock* progresivo europeo.

Sombrero Verde fue grupo tapatío de jóvenes músicos, integrado por Fernando Olvera, Gustavo Orozco y los hermanos Calleros: Juan, Ulisas y Abraham; quienes grabaron su primer álbum, homónimo, en 1981, con un sonido encendido, fresco y melodioso, grabaron un disco más, titulado *A tiempo de rock* (1983), donde presentan un sonido un tanto más pesado. Sin embargo, alcanzaron el éxito anhelado años más tarde, cuando Orozco y Abraham Calleros dejaron la agrupación y se integró Alex González, un percusionista de origen cubano, quien dio un toque distinto a la banda; y, para 1986, se formó Maná, cuyo ascenso despuntaría para la década de los noventa y aún más en los 2000.

La *new wave* mexicana tuvo su exponente en *Dangerous Rhythm*, que más tarde se llamó *Ritmo Peligroso*; la formación consistía en Piro Pendás, Marcelo Aramburu, Jorge Dávila, Jorge Arce y Cándido Neria, quienes grabaron tres álbumes: *Dangerous Rhythm* (1981), *En la mira* (1985) y *Ritmo Peligroso* (1988). Proponen cierta incorporación de ritmos latinos al *rock*, algo que ya se había oído con Carlos Santana y que remonta, incluso, a la tradición de los pachucos y de la cultura chicana. Esta fusión de las raíces rocanroleras tendrá su reflejo social en las similitudes entre los chavos bandas del centro y los cholos de la región fronteriza; la cultura chicana tendrá una gran influencia en el *rock*, sobretodo por el impacto que dejaron los movimientos chicanos en la segunda mitad del siglo XX.

El regreso a los símbolos precolombinos y la defensa del territorio como una identidad cultural serán factores que robustecerán la contracultura y el *rock* nacional. Una de las bandas más destacadas de aquella década fue *Chac Mool*, cuya importancia radicaba justo en la integración de elementos prehispánicos a la música *punk* y alternativa, como lo demuestra el

nombre del grupo, en referencia al dios maya de la lluvia; el grupo formado por Jorge Reyes, Mauricio Bieletto, Armando Suárez, Carlos Castro y Carlos Alvarado, lanzó tres álbumes a inicios de los ochenta: *Nadie en especial* (1980), *Sueños de Metal* (1981), *Caricia digital* (1984). Para un público ansioso de escuchar *rock* en español, Chac Mool fue un punto clave para vincular a la juventud con el *rock* nacional, que estaba construyéndose en la escena *underground*; “El rey del *rock*” será una de las canciones más entusiastas y representativas de su estilo, el cual se permitía dialogar –del mismo modo– con el *new wave* de otras latitudes.

Size fue una banda de *post-punk* influenciada por los estilos que venían del extranjero, en su mayoría electrónicos, y reconocida por sus temas personales e intimistas; en 1984 grabó un EP con dos canciones: “El diablo en el cuerpo” y “La cabellera de Berenice”. Se mantuvieron presentes en la escena de los hoyos funkis, marcando tendencia por la performatividad de sus conciertos; no obstante fue hasta 1991 cuando por fin lanzaron un álbum homónimo al grupo, en donde recopilaron canciones entre 1980 y 1983. Su producción independiente y alternativa, además de su sonido poco convencional en el *rock*, la convirtieron en una banda de culto.

Por otro lado, Kerigma fue una banda integrada en 1979 por Sergio Silva, Rodolfo Yáñez y Ernesto Canales, comenzaron tocando *rock* progresivo, pero con fuerte tendencia a integrar sonidos de raíces mexicanas; sin embargo, a la larga sus temas fueron adquiriendo un sonido inclinado más hacia el *pop*. En 1982, ganaron el Segundo Concurso de *Rock* organizado por el Museo del Chopo de la UNAM con el tema “Tendrás que cambiar”, obteniendo el primer lugar entre otras bandas del momento como Eclipse o Ruido Blanco; se popularizaron por las tocaditas que organizaban en un domicilio sobre Miguel Ángel de Quevedo, un espacio llamado La Rockola, el cual se ofrecía para escuchar *rock* en vivo, como una alternativa a los hoyos funkis. Allí compartieron escenario con varios artistas del momento, como Sombrero Verde, *Kenny y los Eléctricos*, *Mistus*, Botellita de Jerez y Rockdrigo González. Otros grupos que figuraban en la escena *post-punk* fueron *Anchorage* y Hangar Ambulante; aunque no hay mucha información al respecto de ellos.

Manchurria fue una banda conformada a mediados de los setenta por los hermanos Pardo: Toni y Gerardo, Guillermo Torres, Juan José Parera, Francisco Osio y Leobardo Arias. Gerardo Pardo, quien también tenía estudios en cinematografía decidió filmar una película

en 1985 llamada *Deveras me atrapaste*, la cual fue producida por él y Manuel Barbachano, y escrita junto con su hermano Toni; de este filme destaca la banda sonora, compuesta e interpretada por Manchurria. De aquel filme de culto se inmortalizarían dos canciones: “El hueco cerca del corazón” y “Todo lo que quiero”, esta última en especial quedaría grabada en el imaginario popular por sus controversiales versos: “Todo lo que quiero es rocanrolear contigo y al acabar la fiesta ir a coger contigo”, los cuales son repetidos al final del filme como oda al espíritu rocanrolero y a la libertad sexual exigida en la época. Por supuesto que aquella osada frase causó revuelo en la buena sociedad por cometer faltas a la moral; de aquel filme de cultó, se lanzó un LP titulado igual que la película y en donde se recopilan las dieciséis canciones que conforman la banda sonora.

No obstante, uno de los sonidos más característicos y originales del escenario alternativo de los ochentas lo tuvo, sin duda, Francisco Aguilar Chávez, conocido como Paco Gruexxo; su único álbum *Una sinfonía de Tlatelolco* (1981) reúne una serie de temas que retratan la vida capitalina desde una óptica contracultural, así lo muestran “En un hoyo funky fue”, “Domingo en la ciudad” y “Insurgensex”, esta última en sintonía con las inquietudes de la década, como sería la libertad sexual:

Con esos senos urgentes
en la avenida Insurgensex
oh nena causarás problemas
y eso es lo que quieres

con esas caderas duras
y cómo tú las ondulas
oh nena causarás problemas
y eso es lo que buscas

CORO
tienes que cambiar
de mentalidad a la humanidad
para así mostrar
tu cuerpo sensual
que es realidad

Con esa cara hermosa
y tu piel tan lujuriosa
oh nena causarás problemas

y eso es lo que buscas

Con esa ropa que tú usas
y el cuerpo lleno de curvas
oh nena causarás problemas
y eso es lo que buscas

CORO (x2)

El morbo se va a acabar
y triunfará el cuerpo humano
pues andar desnudo
no tiene nada de malo

Si tú te quieres desnudar
aquí o en otro lugar
o en la universidad
no tiene nada de malo (x4)

Si tu te quieres desnudar
es hermoso el cuerpo humano
CORO

La avenida Insurgentes es una de las arterias vehiculares más importantes de la Ciudad de México, conecta la ciudad de norte a sur y es una referencia importante en el movimiento urbano, sobre todo porque alberga grandes flujos de gente a todas horas; además que en ciertos puntos hay incidencia de todo tipo de prostitución, por lo que se convierten en zonas de tolerancia. Esto resulta significativo al momento de comprender la vida nocturna de la ciudad y las dinámicas sociales que acontecen en los ambientes nocturnos y, por ende, rocanroleros. En esta canción, Gruexxo habla abiertamente de la sexualidad (por eso ‘Insurgensex’, por ser la avenida del sexo) y termina con la premisa de que “andar desnudo no tiene nada de malo”, lo que denota una mentalidad adelantada a su tiempo.

Sobretudo en los años ochenta hay un realce de los movimientos feministas, por los derechos reproductivos (despenalización del aborto), por la libertad sexual y por el orgullo homosexual; temas que tendrán relevancia en las expresiones artísticas y en el *rock*. Con un sonido que tiende al *blues* y al *rock&roll*, pero con un toque de ritmos inclinados al *post-punk*, la propuesta de Paco Gruexxo marcó un precedente para la producción musical

venidera, que va a identificarse con la estética callejera y reflejará las inquietudes de las clases populares, para formar el *rock* urbano.

A inicios de 1980, el gestor cultural y roquero Jorge Pantoja –quien trabajaba en el Museo Universitario del Chopo– junto a su hermano Antonio solicitaron a Ángeles Mastretta –entonces directora del recinto– un permiso para realizar actividades en las calles aledañas del museo, con el fin de montar un tianguis de pequeños puestos independientes, el cual sirviera para abrir:

un canal de comunicación para el intercambio y la venta de discos, libros, revistas y parafernalia rocanrolera-contracultural. La apertura del tianguis fue precedida por una serie de conciertos de *rock* (‘Una alternativa para los lunes’ y ‘*Rock* desde acá’), que contribuyeron a que se rompiera así el gueto de los espacios siniestros para el *rock* nacional (Agustín 174).

El éxito del proyecto fue tal, que en unos cuantos años del tianguis del Chopo se convirtió en la capital de la contracultura en México; sin embargo, como era de esperarse, el tianguis tuvo que soportar muchos acosos, rodadas policiales y atracos a los jóvenes. Las constantes revueltas provocaron que administraciones siguientes –como en el caso de Elba Macías– ya no autorizaran la realización del proyecto alrededor del Museo; por lo que el tianguis tuvo que mantenerse itinerante, hasta que después de probar varios lugares, se instaló de forma definitiva junto a la estación de ferrocarriles Buenavista y se extendió por los alrededores de la Biblioteca Vasconcelos.

Lo cierto es que los encontrones entre las bandas y la policía subieron mucho de tono durante los años ochenta, la violencia era brutal para los jóvenes marginados y algo constante en sus puntos de reunión; no obstante, a partir de 1985:

poco a poco las bandas le bajaron un poco a la violencia y, sin perder su carácter de feudo, se fueron convirtiendo en ‘la banda’, algo mucho más amplio que abarcaba a todos los chavos lumpen que oían rocanrol y se agrupaban para sentirse más fuertes (Agustín 184).

Lo cierto es que, a través de la música y la reconquista de espacios públicos para el *rock* y la contracultura, se fue consolidando una expresión cultural que reflejaba los ambientes y la estética de la vida callejera de la ciudad, las experiencias que los jóvenes vivían en los

márgenes de la mancha urbana y también al margen de la cultura oficial, demasiado refinada, elitista y fría; en la cual ese público ‘poco acomodado’ no se veía identificado y no lo interpelaba. Esto es muy significativo pues explica por qué la juventud prefería ciertas expresiones artísticas por encima de otras y cómo se fue construyendo una comunidad con sus propias marcas identitarias alrededor de las producciones culturales marginadas.

Rock Rupestre

A pensar de la evidente represión, el panorama musical en México proliferó gracias a Radio Educación, la emisora producida por la SEP, la cual admitió programar diversos ritmos populares como la salsa, la música folclórica y el *rock*; además de agregar cobertura de los eventos culturales de alcurnia. De este modo, la radio ganó presencia como un medio masivo predilecto para el público, a través de la frecuencia modulada (FM) a lo largo del país; por lo que se volvió muy importante para el impacto social durante aquellas décadas.

El impulso a la cultura en diferentes esferas – pero sobre todo la ‘alta’ – propició que, para 1978, se comenzaran a organizar exitosos festivales de *blues* donde se contó con la participación de grandes veteranos como Willie Dixon, Muddy Waters y Lightin’ Hopkins; de igual forma el *jazz* alcanzó se renovó con un gran auge en los sectores culturales privilegiados y abundaron los jams y festivales también de este género original. Destacaban las figuras de Dizzy Gillespie, quien frecuentaba el país, Chilo Morán, Juan José Calatayud, Gerry Mulligan, Gary Burton, entre otros; estos encuentros jazzísticos sirvieron, también, como puntos de reunión para intelectuales y artistas.

El quinteto de *jazz* fusión y *rock* progresivo *Aleación .720*, junto con Gerardo Bátiz y Eugenio Toussaint “iniciaron sus actividades jazzísticas, que rendirían buenos frutos en los años ochenta, cuando el *jazz* en México se puso bueno” (Agustín 220). Este impulso jazzístico complementó de igual forma el auge de la corriente neo-folclórica, la cual dejaba su tinte rojo y combativo para apegarse un poco más a la balada; género que estaba teniendo gran éxito mediante las voces de Lupita D’Alessio, José José, Lucía Méndez y Verónica Castro. No olvidemos la increíble recepción que tuvo el fenómeno Juan Gabriel en la música regional que era, a su vez, un derivado de la música folclórica.

Lo cierto es que el nuevo folclorismo ocupó un lugar importante en el imaginario popular y grupos como *La Nopalera* fueron semilleros de cantantes que harían escuela en esta corriente, como Tania Libertad, Eugenia León, Guadalupe Pinera y la misma Cecilia Toussaint; quien más tarde se inclinaría por el *rock*, en compañía de Jaime López. Pero el caso de Toussaint no fue algo fuera de lo común, en aquellos finales de los setentas, el ambiente socio-político mexicano era difícil para el *rock*; el veto había reducido notablemente la producción discográfica del género y a penas se lanzaban un par de producciones al año, una de ellas algún álbum de los *Three Souls*... por lo que la juventud empezó a dividirse y se diluyó un tanto las ideas rebeldes del *rock*, para marcar un retorno al folclor, a las raíces y la sensibilidad que prometía el Canto Nuevo. No obstante, de aquella mezcla que conforma la música folclórica, también forma parte el *rock*, y eso se notaría un par de años más adelante.

Sin embargo, las ideas de rebeldía seguían oscilando entre los géneros –más o menos censurados– pues el tono del Canto Nuevo y la canción folclórica encontraba su equivalente anglosajón en el *folk*, aquel género reivindicado por Bob Dylan; él, por su parte consideró que:

Las canciones de lucha eran algo serio. Empleaban un lenguaje llamativo y provocador, la letra rebosaba acción y los intérpretes las cantaban con gran entusiasmo. Sus ojos siempre desprendían un brillo de euforia, como no podía ser de otra manera. Yo adoraba esas canciones, que resonaban en mis oídos una vez concluidas y hasta el día siguiente. Pero no eran de protesta, eran baladas rebeldes (Dylan 86).

Dentro de las ‘baladas rebeldes’ podemos agrupar a una amplia diversidad de artistas que componían e interpretaban este tipo de música con arreglos regionales y letras con mensajes de crítica social, bajo distintos discursos; muchas veces jugando con el lenguaje para disuadir la censura, pero cuyas figuras retóricas transmitían una realidad inegable. Eso las hacía tan populares, para el público se identificara con ellas y fueran fáciles de recordar y de cantar; lo cierto es que estas canciones disidentes siempre han existido, forman parte de la extensa tradición musical americana y de la cultura de los pueblos que han estado en resistencia a lo largo de la historia.

Por lo que en el ambiente del *folk* no se hablaba de una ‘canción de protesta’, ese término fue posterior al auge del *folk* en todo el continente y en distintos idiomas, así que

dicho adjetivo proviene de una visión externa al círculo creativo; es por ello que la batalla terminológica, en realidad, era un conflicto de ideologías. Mas una esencia en común era evidente, no sólo entre el canto nuevo y el *rock*, sino también entre todos los tantos ritmos de la música popular; cuya diversidad es intangible, porque es tan basta como las culturas del mundo.

Por este motivo, al hablar de *rock* nos referimos a ese conjunto de ritmos cuya esencia combativa persiste en un discurso crítico, mientras oscila entre distintas estructuras musicales, las cuales tienen variaciones dependiendo de su ubicación geográfica y la historia de su cultura. Muchos músicos han encontrado en el *rock* un medio y una actitud precisa para su insatisfacción hacia el *status quo*, el gobierno y la injusticia social; desde el *folk*, Bob Dylan fue el primer ejemplo, quien venía desde muy abajo para comprender y vivir esa esencia que tenía el *blues*, y que lo hermanaba con el *rock*, el *soul*, la balada y el corrido.

Dylan mantuvo como estandarte la voz popular, el reflejo de la gente común, la gente pobre que lucha por salir adelante; lo que lo distinguió de entre los demás rocanroleros de la época. En palabras de Parménides Díaz Saldaña:

Antes de tener una guitarra, un cigarro de mota, un chocho de aceite, Bob Dylan tuvo el *blues*, amó a la gente jodida, a la gente pobre, a la gente que todos explotamos, a la gente que todos matamos – porque todos somos uno –, a la gente que todos olvidamos. Bob Dylan amó desde siempre a los vilipendiados de su país. Su música viene de Woodie Guthrie, Charlie Patton, Jimmy Reed. Bob Dylan renunció, con carácter de irrevocable, a que el *establishment* lo hiciera un símbolo disponible para idiotizar a la adolescencia y a la juventud (66).

En México, la escena alternativa se formó con músicos que mezclaban el canto nuevo, la trova, el bolero, el corrido, los sones regionales y, dentro de esa misma variedad, incluían al *rock* como un ritmo más para reflejar su realidad; muchos otros se radicalizaron por los tiempos que se vivían y vieron en el *rock* una estética más pesada, como el ambiente social que fue oscureciéndose en la última década.

En 1979 León Chávez Teixeira publica su álbum *Canciones*, introduciendo el concepto de *folk rock* en México; pues, aunque su propuesta era claramente apegada a la trova, la forma en la que refleja la realidad social le da una profundidad poética a la estética urbana. Su estilo resulta insólito pues crea una atmósfera a la vez conmovedora y oscura, con

una intensidad candente para nombrar la vida diaria; en dicha intensidad radica la ‘protesta’ de la que hablaban; las letras de Teixeira narran historias cotidianas en un lenguaje común y a la vez poético.

El estilo de Teixeira sería, definitivamente, una influencia profunda para el movimiento rupestre: una corriente roquera nacida a inicios de los ochenta y fuertemente influenciada tanto de Dylan y de la poesía del *folk* estadounidense, como de la propuesta musical de la trova caribeña y de los cantautores españoles. En 1980, llegó desde Tampico a la Ciudad de México Rodrigo González, mejor conocido como ‘Rockdrigo’ o el ‘Profeta del Nopal’; un joven cantautor que comenzó interpretando Canto Nuevo en shows nocturnos de los tugurios tampiqueños, junto a su amigo Gonzalo Rodríguez, después siguió su carrera de solista por las calles del puerto maderense.

Para los ochenta, persistió en sus rodadas callejeras por la ciudad de México, donde cantaba en las esquinas, en el metro y en los autobuses; así conseguía para su subsistencia, adquiría experiencia escénica y un poco de fama, la cual después le sería útil para desenvolverse en el ambiente de los hoyos funkis. Allí empezó a popularizar su repertorio de *rock* en español, con sus composiciones originales que eran bien recibidas por su carisma, inteligencia y maestría; se distinguió por presentarse únicamente con su guitarra acústica y armónica, lo cual evocaba con fuerza al estilo de Dylan.

Fue en el *Wendy’s Pub*, un hoyo funky junto a la Glorieta de los Insurgentes, donde Rockdrigo destacó dentro del panorama roquero; en ese entonces, alternaba horarios con Javier Bátiz y su grupo. Fue por sus dotes histriónicos que tuvo éxito en los escenarios y llamó la atención de ‘la banda’, es decir, los roqueros de antaño que ya llevaban décadas rodando por la ruta de la onda y estaban deseosos de tener, por fin, buen *rock* en español.

Uno de ellos fue José Agustín, quien confiesa haber reconocido a Dylan en González, más un toque particular del mexicano, el cual recurre a la risa y la ironía como una forma subversiva de contar la realidad: “el uso efectivísimo del lenguaje coloquial, el ingenio y el agandalle, porque a su manera encarnaba mucho mejor que otros el espíritu del *rock* combinado con una visión más amplia, rica y poética de las cosas” (Agustín 109-111). Sus presentaciones en vivo eran más rocanroleras que el sonido registrado en su único álbum *Hurbanistorias* (1984), un cassette editado en vida –producido y distribuido por él mismo– que integra doce canciones originales de Rockdrigo; por lo que la acústica del álbum lo hace

más apegado al Canto Nuevo en su interpretación, pero eso demuestra que este no es estilo contrario ni lejano al *rock*, sino que forma parte del espectro que abarca la ‘balada rebelde’, ‘canción de protesta’ o ‘canción popular’; que oscila dentro de la tradición musical americana.

De este álbum salen sus canciones más populares y aclamadas: “Vieja ciudad de hierro”, “Oh yo no sé”, “Distante instante”, “Balada del asalariado”, “Estación del metro Balderas” –popularizada por el TRI, quien más tarde se vio envuelto en un controvertido tema de plagio– y “No tengo tiempo”, penúltima canción del álbum, a la cual le han hecho muchos *covers* –como la destacada versión de *Heavy Nopal*– por su conmovedora letra:

Cabalgo sobre sueños innecesarios y rotos
prisionero iluso de esta selva cotidiana
y como hoja seca que vaga en el viento
vuelo imaginario sobre historias de concreto

Navego en el mar de las cosas exactas
enclavado en momentos de semánticas gastadas
y cual si fuera una nube esculpida sobre el cielo
dibujo insatisfechos mis huellas en el invierno

CORO

Ya que yo, no tengo tiempo de cambiar mi vida
la máquina me ha vuelto una sombra borrosa
aunque soy la misma tuerca que han negado tus ojos
Sé que aún tengo tiempo para atracar en un puerto

Camino automático en una alfombra de estatuas
masticando en mi mente las verdades más sabidas
y como lobo salvaje que ha perdido su camino
he llenado mis bolsillos con escombros del destino

Sabes que manejo implacable en mi nave cibernética
entre aquel laberinto de los planetas muertos
y cual si fuera la espuma de una marca de cerveza
una marca me ha vendido ya la forma de mi cabeza

CORO

La versificación en arte mayor es un aspecto que identificará a las composiciones de rock rupestre; en este caso, las figuras retóricas y el tipo de metáforas utilizadas deja ver el universo personal del autor, quien era un ávido lector de ciencia ficción y, a través de esos recursos, recrea una realidad urbana a la que critica mediante cuestiones existencialistas; además, el discurso se vuelve premonitorio, tomando en cuenta la inesperada muerte de Rockdrigo un año más tarde en el terremoto del 85 en la Ciudad de México. Quien quizá no sabía que, en efecto, le quedaba poco tiempo; de igual manera, tras su trágica muerte, algunos cercanos suyos –en honor a su ácido sentido del humor– declararon que el roquero había muerto de una sobredosis de cemento.

Lo cierto es que su prematuro descenso lo convirtió en una figura de culto y en un mito del rock mexicano; a pesar de no dejar material preparado, con los años se rescataron algunos materiales que conservaban un poco de su breve obra. De la recopilación de audios *amateurs* grabados en algunas de sus presentaciones en vivo se compilaron los siguientes tres discos, lanzados de manera póstuma: *El profeta del nopal* (1983), *Aventuras en el DF* (1989) y *No estoy loco* (1992); cuya cubierta de este último fue ilustrada por el caricaturista Manuel Ahumada, quien también diseñó las portadas de otros roqueros como Botellita de Jerez.

A Rockdrigo González se le atribuye el término ‘rock rupestre’, sin embargo, antes de que él lo definiera como una corriente artística, este ya era utilizado por Rafael Catana y Alaín Derbez como un calificativo, sinónimo de ‘naco’ o ‘corriente’; también tenía una connotación de primitivo (recordemos las pinturas rupestres) o cavernario. En realidad, esa percepción negativa tenía algo de clasista, pues se percibía a este estilo de rock más austero y vagabundo como un sonido ‘de pobres’ o de ‘jodidos’; no se equivocaba del todo, pues este era un “un rock básico, sin sofisticación, sin recursos, salido directamente de las márgenes de la realidad urbana” (Agustín 189), pero además se trataba del inicio de un movimiento musical que definiría al rock mexicano.

Sin embargo, es verdad que, impulsado por Jorge Pantoja –subdirector del Museo del Chopo– Rockdrigo escribiría un *Manifiesto Rupestre*, donde expresa su postura respecto a dicho movimiento que nacía:

No es que los rupestres se hayan escapado del antiguo Museo de Ciencias Naturales ni, mucho menos, del de Antropología; o que hayan llegado de los cerros escondidos en un camión lleno

de gallinas y frijoles. Se trata solamente de un membrete que se cuelgan todos aquellos que no están muy guapos, ni tienen voz de tenor, ni componen como las grandes cimas de la sabiduría estética o (lo peor) no tienen un equipo electrónico sofisticado lleno de *sinters* y efectos muy locos que apantallen al primer despistado que se les ponga enfrente. Han tenido que encuevarse en sus propias alcantarillas de concreto y, en muchas ocasiones, quedarse como el chinito ante la cultura: nomás milando. Los rupestres por lo general son sencillos, no la hacen mucho de tos con tanto chango y faramalla como acostumbran los no rupestres, pero tienen tanto que proponer con sus guitarras de palo y sus voces acabadas de salir del ron; son poetas y locochones; rocanroleros y trovadores. Simples y elaborados; gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano; tocan como carpinteros venusinos y cantan como becerros en un examen final del conservatorio (González 38).

El término ‘rupestre’ se popularizó en el ambiente contracultural a partir de la intervención de Alejandro de la Garza, quien acompañó a Jaime López con una lectura musicalizada de texto, que después fue llamado “El poeta rupestre”; aquella ocasión Garza tuvo que suplir a Ricardo Castillo en un evento realizado en el Centro Cultural José Martí en 1983, donde Castillo y López realizarían un performance llamado *Concierto en vivo*. En cambio, se leyeron los textos de Garza y aquel “Poeta rupestre” alentaría las presentaciones de otros artistas más.

Lo ‘rupestre’ generó revuelo entre los músicos y pronto se formó un grupo, encabezado por Rockdrigo y Rafael Catana, para dar cabida a cantautores que no pertenecían a los movimientos de la canción latinoamericana y la trova, ni tampoco se identificaban con el rock de los hoyos funkis; por lo que Catana lo nombró Colectivo Rupestre de los Cantantes Bofos, en dicho grupo se reunían, además de Catana y Rockdrigo, Fausto Aurellín, Nina Galindo, Eblén Macari, Roberto Ponce y Roberto González. La presentación del libro *Crines, lecturas de rock* (1983) de Carlos Chimal en la Sala José Revueltas del Centro Cultural Ollin Yoliztli fue el *debut* del grupo como *Rupestres*, en donde presentaron el Tríptico Rupestre con la participación de Catana, González y Arellín.

Para noviembre de 1984, se organizó un ciclo de conciertos en el Museo del Chopo, dirigido por Mastretta, propuesto por Pantoja y nombrado por Catana y Rockdrigo: así nació el Segundo Festival de la Canción Rupestre; aquel encuentro constó de tres días, con las participaciones de los mismos Rockdrigo y Catana, además de Roberto González, Jaime

López, Cecilia Toussaint, Eblén Macari, Mario Mota, Fausto Arellín, Guillermo Briseño, Alex Lora y Roberto Ponce. Después de dicho festival, se organizaron otros ciclos de conciertos como “La respuesta está en el Viernes” y “Sólo el viernes vienes” donde se presentaron, además de los artistas mencionados, Emilia Almazan, José Cruz, El Cox Gaytán y Maru Enríquez; más adelante tendrían conciertos en diversos recintos como el Foro Tlalpan, la Galería Metropolitana de la UAM, la Academia de San Carlos y el Teatro El Galeón, a partir de 1985.

Después de la muerte del Profeta del Nopal, el movimiento continuó y nuevos músicos –Armando Rosas, Gerardo Enciso, Arturo Meza, Carlos Arellano y Mauricio González– se integraron a la corriente artística; en el 86 el grupo hizo un concierto en homenaje Rockdrigo en el Auditorio Nacional. El movimiento como corriente artística tuvo un espíritu independiente, buscó recrear la atmósfera urbana a través de la sensibilidad contemporánea; se distinguió por una construcción lírica de alta calidad, algo que si bien podría relucir, no era prioridad en el *rock* hasta entonces.

Retomó los saberes del habla popular y de la tradición oral, en este caso, del contexto urbano concentrado en los sectores marginales, donde predomina el alfabetismo y la oralidad se vuelve una herramienta central; mediante el conocimiento callejero, sus albures y refinadas metáforas urbanas, encontraron su propio valor poético, característico e inconfundible. Y esencialmente roquero, convirtiéndose en un eslabón fundamental en la historia del rock mexicano; en el filme *¿Cómo ves?* (1986) de Paul Leduc sirvió también como un homenaje al movimiento rupestre, pues recreó el ambiente de las bandas en la periferia de la ciudad y contó con apariciones de Rockdrigo, el *TRI*, Cecilia Toussaint, Jaime López y el poeta Javier Molina, entre otras personalidades.

Jaime López fue uno de los principales exponentes del movimiento rupestre y más tarde, del *folk rock* y el *rock* urbano en México; entorno a su trabajo artístico, se ha creado un referente de creatividad, innovación y discurso crítico, además de haber sido una pieza importante en la construcción del rock nacional. Durante la década de los ochenta publicó cuatro álbumes de estudio y un EP: *Sesiones con Emilia* (1980) con Emilia Almazán y Roberto González, *El General Constante* (1981), *La primera calle de la Soledad* (1985), *¿Qué onda ese?* (1987) y *Jaime López* (1989).

Tuvo una extensa trayectoria como músico, compositor, intérprete, incluso como actor de doblaje; otras producciones discográficas: *Oficio sin beneficio* (1992), *Desenchufado* (1998), *Nordaka* (1999), *Por los arrabales* (2008), *Palabras necias* (2014), hasta su más reciente álbum *Desde el Sep71mo Pisto* (2005). En su álbum *Odio Fonky: Tomas de buró* (1993) colaboración con José Manuel Aguilera aparece la canción “Chilanga banda”, una letra muy particular y, a la vez, muy ilustrativa del lenguaje de la onda aplicado en un discurso poético. En eso consistía la propuesta de los rupestres, en retratar la vida cotidiana de la gran urbe, lo más desnuda posible. A continuación, la letra:

¡Ya chole, chango chilango! (8)
 qué chafa chamba te chutas (8)
 no checa andar de tacuche (8)
 y chale con la charola (8)

Tan choncho como una chinche (8)
 más hueco que la fayuca (8)
 con fusca y con cachiporra (8)
 te paso andar de guarura (8)

Mejor yo me echo una chela (8)
 y chance enchufo una chava (8)
 chambeando de chafirete (8)
 me sobra chupe y pachanga (8)

Si choco saco chipote (8)
 la chota no es muy molacha (8)
 chiveando a los que machucan (8)
 se va a morder su talacha (8)

De noche caigo al congol (7)
 "¡No manches!" dice la Changa (8)
 al chorro del teporocho (8)
 en chifla pasa la pacha (8)

Pachucos, cholos y chundos (8)
 chinchinflas y malafachas (8)
 acá los chómpiras rifan (8)
 y bailan tibiritábara (x3) (9)

Mejor yo me echo una chela (8)
 y chance enchufo una chava (8)

chambeando de chafirete (8)
me sobra chupe y pachanga (8)

Mi ñero mata la bacha (8)
y canta la cucaracha (8)
su choya vive de chochos (8)
de chemo, churro y garnachas (8)

Transando de arriba abajo (8)
Ahí va la chilanga banda (9)
Chinchín si me la recuerdan (8)
Carcacha y se les retacha (8)

Esta rola fue popularizada años más tarde por Café Tacvba, el popular grupo de los noventa. El uso del lenguaje en el *rock* mexicano –y en este caso, como ejemplo– es muy particular, pues los juegos retóricos de doble sentido y albures son propios del lenguaje coloquial de la juventud en dicho país; aunque es cierto que, en el *rock* de otros países latinoamericanos, por ejemplo, adoptarán también un uso del lenguaje contracultural, haciendo uso de sus propios modismos y chistes locales. En ese sentido, el *rock* mexicano encontró su identidad a través de un tono cómico, sarcástico y picaresco; que recuerda, sin duda, a las grandes canciones de la Época de Oro, como Chava Flores.

Por su parte, Cecilia Toussaint fue reconocida dentro de las voces femeninas del *rock* mexicano por interpretar algunos éxitos de López, como “La primera calle de la soledad” y “Me siento bien, pero me siento mal”, entre otras; además de cantar a dueto con él en algunas presentaciones. No obstante, para 1987 graba junto al grupo *Arpía* un LP homónimo, donde contiene aquellos éxitos de *rock* rupestre que la catapultaron hacia los años noventa.

Su figura, al igual que de otros artistas como *Santa Sabina* y *Caifanes*, fue un referente del *rock* urbano en la última década del siglo XX y culturalmente hablando, del *rock* mexicano en general. Ese mismo año, Federico Arana –ex miembro de los *Sinners*– lanzó su segundo álbum *Historia del rock de aquí, de México*, con su grupo *Naftalina* (integrado por Lalo Toral, Fernando Vahanks, Ramón Rodríguez, Renato López, Baltazar Mena, Fredi Armstrong y Jaun Ramito Mon), el cual se autodenominaba como rock de protesta.

Su propuesta se basó en utilizar la base musical de alguna otra canción popular en el rock –por ejemplo, *Like a Rolling Stone* de Dylan– para cambiarle la letra a otra que, en lenguaje de la onda mexicana, pudiera reflejar la realidad que se vivía en el país, con un tono

satírico; por lo que utiliza la risa como una herramienta para transmitir su mensaje, algo característico de lo rupestre. La discografía de Naftalina es también amplia, la cual cuenta con cuatro producciones más: *Naftalina* (1977), *Naftalina II* (1982) y *La boa criminal y la 9 más picudas del jijip tareid* (1988)

Por otro lado, la *Camerata Rupestre* fue un grupo integrado por Javier Guillén, Jorge Amador, Ignacio Alfonso, Francisco Natera, Antonio Morales y Armando Rosas; la formación clásica del grupo –en un formato de camerata clásica– hizo que su propuesta fuese notable; el resultado fue una combinación de la técnica musical de conservatorio con el estilo rupestre del rock y unos tintes de trova, por el lenguaje poético. De su primer álbum *Tocata, Fuga y Apañón* (1987), extraigo su canción “Puro ardor”:

Usa un arete de punkete el señor,
la moda es color
Y porta un traje de etiqueta el señor,
lo exige la ocasión.
Lleva tres libros editados en New York,
resulta fácil cuando papi es editor
también yo quiero ser escritor.

Ni me hagas caso en este agreste sermón,
lo mío es ardor,
y busco un papi que me compre un avión
lo busco en camión,
lo busco en Lomas y Reforma también
y devolada me consigo una estación
que sólo toque mi producción

En este texto, el autor alterna la versificación en arte menor y arte mayor, lo que le da un ritmo singular a la estructura métrica; en él, la voz lírica cuestiona a la élite de la alta cultura –esa misma que margina y segrega lo que le incomoda o difiere de sus criterios– y hace un contraste con la realidad que viven los artistas callejeros, los rupestres, que luchan a pie por la ciudad para vivir de su música. Por lo tanto, en un tono sarcástico, Rosas lo titula así “es puro ardor”, en referencia a la envidia que podría sentir alguien que no tiene contactos ni privilegios del nepotismo, como una crítica a las ridículas comodidades que rodean a la clase acomodada de los gremios artísticos.

Otros temas exitosos: “Herraje”, “Cisne”, “El *blues* de la vecina”, “El papalote” y en realidad, es un álbum sin desperdicio, donde cada canción es un universo roquero inigualable. En composiciones como “Murió soñando” puedo encontrar correspondencias con las propuestas del rock urbano de los noventas, en el caso específico de *El Haragán y Cía*; por lo que puedo percibir una fuerte influencia de su estilo como antecedente. El caso de la *Camerata Rupestre*, demuestra que:

la música no sólo tiene una función estética, sino que es también un instrumento de poder político e ideológico que construye legitimidad y sentido a través de las convenciones y códigos musicales. Así, la música puede ser tanto un medio de sometimiento, al imponer a los sujetos una visión de la realidad que conviene a los intereses dominantes, como propiciar una actitud reflexiva y crítica del orden social (Ordóñez Gómez 35).

Es decir, que mucho del gran aporte de Rosas al *rock* fue utilizar los códigos de la música clásica para construir un lenguaje roquero, que entrara en el ambiente de lo rupestre, de lo marginal; otra producción del grupo fue *La evolución de las especies* (1989), su segundo álbum, y Rosas como solista lanzó *Habrá tiempo* (1993), continuando con el estilo rupestre, que para los noventas se había transformando ya en *rock* urbano. Botellita de Jerez fue también una agrupación clave en el trayecto hacia el *rock* mexicano.

Integrada por Armando Vega Gil, Sergio Arau y Francisco Barrios, grabaron varios álbumes a lo largo de su carrera: *Botellita de Jerez* (1984), *La venganza del hijo del Guaca Rock* (1985), *Niña de mis ojos* (1989), *Forjando patria* (1989) y, en especial, *Naco es chido* (1987) fue un álbum que marcó precedentes en el *rock* mexicano; en general, la obra de Botellita de Jerez fue clave para la construcción de una identidad mexicana en el *rock* nacional. El grupo recurrió a los elementos del folclor mexicano y la cultura popular para dotar a su música de un humor relajado e irónico, muy propio de la naturaleza roquera.

Realiza una sátira con los elementos de la cultura mexicana, de los cuales hace uso para elaborar su crítica social y construir su universo creativo, con su sello característico; algunos dotan de un tono hasta infantil a su música, pero en realidad el tono pueril no responde a inmadurez, sino a buen ánimo y a la actitud burlona y gandalla que distingue al *rock*. Sin mencionar el uso del lenguaje que es uno de sus más grandes aciertos: “Botellita de

Jerez también resulto muy divertido, mexicanísimo y provocativo con su guacarrock, y le fue tan bien que pudo abrir un superhoyo rockero llamado *Rockotitlán*” (Agustín 93).

Un rock muy mexicano

Rockotitlán se abrió en 1985, en el mismo local donde alguna vez estuvo el emblemático Terraza Casino, sobre Insurgentes #953; más tarde, para el 89, el foro fue trasladado a la colonia Nápoles. Fue uno de los foros más representativos del *rock* en las últimas décadas del siglo XX y hasta el 2004 cuando cerró sus puertas, por ser un espacio casi único para la época, donde se presentaron las bandas más exitosas del momento: Caifanes, Maldita Vecindad, Café Tacuba, Santa Sabina, El TRI, Las Víctimas del Doctor Cerebro, Kerigma, Sistema, Coda, Tijuana No!, Los Lagartos, Ninot, Maná, Cuca, Ritmo Peligroso, Los Amantes de Lola, La Castañeda, La Lupita, Las Ultrasónicas, Fobia, Klon, Tex Tex, Mamá-Z y Neón; e incluso grupos internacionales como Héroes el Silencio. El auge de Rockotitlán impulsó la producción discográfica y la creación de disqueras interesadas en firmar con estos grupos; como lo fue *Discos Pentagrama*, *Denver*, *Rock n' Roll Circus*, *Dark Side* e incluso *Discos Rockotitlán*.

En aquellos años noventa, los jóvenes de la clase alta habían continuado con su gusto por el rock, pero desde el lado más oscuro, en una estética que llamarían ‘*Dark*’, cuyo sonido se vería representado en el *Heavy Metal* y sus derivados; por otro lado, el auge del *rock* en español durante aquellos años, despertó el ánimo de la industria musical y volvió a mirar al *rock* como un negocio lucrativo. Las empresas de medios como Televisa, fabricaron productos comerciales que lucraran en gran medida con el nuevo gusto por el ritmo roquero; por lo tanto, promocionaron arduamente a sus grupos de adolescentes dóciles que, sin muchas complicaciones, se prestaron para desarrollar los proyectos de la televisora.

Tal sería el caso de Timbiriche, Menudo, Magneto, Garibaldi y demás, estilos que se recargarían en la balada romántica con ciertos arreglos pop rock, en tendencia aquellos años; el éxito fue arrollador, como lo fue también en la campaña ‘Rock en tu idioma’, también impulsada por la televisora. La cual dio entrada a un gran número de bandas extranjeras, principalmente españolas y argentinas, quienes lograron un fenómeno de masas en el país y

con todo el apoyo y producción de las televisoras y medios, fueron rezagando a los artistas mexicanos que se mantenían al margen y de forma independiente.

De hecho, en el ambiente cultural, durante los noventa la influencia del *jazz* y el *blues* en la alta cultura se hizo evidente, mucho contribuyó Alain Derbez a esa tarea; por lo que surgieron propuestas que fusionaron ambas tradiciones, es decir, integraron al *rock* elementos del *blues* –algo que no era nuevo, pero resultó llamativo en esa época por las notables diferencias que se lograban en la calidad del sonido y en la propuesta musical en su totalidad. De esta tendencia surgieron grupos como *Real de Catorce*,⁷³ quienes lanzan su álbum homónimo en 1987; su carrera se extiende por muchos años más, al grabar sus discos *Tiempos oscuros* (1988), *Mis amigos los muertos* (1989), *Voces interiores* (1992), *Contraley* (1994), *Al rojo* (1997), *Azul* (1997), *Un mundo, una esperanza* (1997), *Cicatrices* (1998) y *Nueve* (2000). Su estilo tiende a una atmósfera misteriosa y un tanto oscura, envuelta en el misticismo y los enigmas que refieren al sitio que da nombre a la banda, asociado al desierto y sus plantas de poder.

En 1988, una banda tapatía llamada El personal⁷⁴ grabó *No me hallo*, un proyecto que incorpora una conjunción de ritmos como el rock, el blues y el *reggae*; aunque fue un grupo efímero que sólo grabó un disco por el repentino descenso de tres de sus integrantes, El Personal fue pionero en la incorporación de ritmo afrocaribeños al *rock*, desde un formato fusión recurrente en el *jazz* y en el *blues*. Pero será el *reggae* un factor decisivo que cambiará el rumbo del *rock* en México, pues devolverá la esencia negra y combativa al *rock* mexicano, que estaba siendo diluído por el éxito de masas; esos mismos grupos que se marginaron tras la apertura comercial de músicos extranjeros. Es decir, ya proliferaba el *rock* en español, pero el *rock* mexicano auténtico seguía siendo denostado por su naturaleza contracultural, que incomodaba mucho a la élite y al poder.

Por otro lado, para finales de la década de los ochenta surgió el *rock* urbano, una propuesta que retomó la estética marginal e intensa de los hoyos funkis, y la estética urbana y poética del *rock* rupestre, para expresar una realidad de concreto, contando las historias de los barrios bajos de las ciudades –donde se gestó la esencia del *rock* en México. Aunque el estilo rupestre puede considerarse el precursor del *rock* urbano, este último será el inicio de

⁷³ Integrado por Fernando Ábrego, José Cruz, José Iglesias y Severo Viñas.

⁷⁴ Formada por Julio Haro, Andrés Haro, Alfredo Sánchez y Pedro Fernández.

otra etapa en la historia del *rock* mexicano; seguirá una tradición marcada desde cuarenta años antes, en donde el rocanrol sucedía desde la marginalidad y el rechazo social.

Este *rock*, a diferencia del rupestre, se permitirá electrificarse, para conseguir un sonido más pesado y violento, que exprese su sentir ante la realidad; cuando el *punk* se diluye en la nueva ola y se inclina hacia el *pop* más comercial, será el *rock* urbano el ritmo preferido por los chavos banda y los jóvenes pobres de las zonas rurales, los trabajadores y obreros. Por ello su popularidad se dispara en los sectores de clase baja, porque además las canciones cuentan las historias que ellos viven y el *rock* les recuerda que sienten y existen; el lenguaje de la onda permanecerá vivo y latente en estas nuevas expresiones musicales que, a lo largo de la década y hacia el nuevo milenio, se volverán clásicas para la identidad mexicana.

El disco que marcará el inicio de esa nueva etapa será *Valedores Juveniles* (1990) de El Haragán y Compañía,⁷⁵ el nombre del grupo liderado por Luis Antonio Álvarez quien, con diez canciones, retratará a fondo los anhelos y pesares del barrio urbano y de su gente trabajadora; dichas canciones captan la esencia pura de la música folclórica, sin intención de sonar regionalista, sino completamente roquera. Banda Bostik fue otro gran exponente del *rock* urbano en México, integrado por Carlos Godínez, Eduardo Cruz Martínez, Fernando Mendoza y David Lerma González, este grupo se ganó un lugar en el imaginario contracultural con su tema “Tlatelolco”, que aparece en su primer álbum *Abran esa puerta* (1987); con el cual siguieron la línea de la protesta en sus producciones siguientes, *Capturados* y *En pie de Guerra*, ambos álbumes de 1989.

En realidad, la propuesta del *rock* urbano fue muy amplia y no me será posible agotarla en este trabajo; no obstante, cabe mencionar a dos bandas más, las cuales tuvieron un gran impacto en la escena musical. Una de ellas fue Liran Roll,⁷⁶ reconocida por su álbum *María* (1992) y su éxito homónimo; al mismo tiempo la banda Tex-Tex⁷⁷ tuvo el merecido reconocimiento a su gran propuesta rocanrolera, que ellos llamaron ‘rock ejidal’. Su producción discográfica consta de tres álbumes: *Un toque mágico* (1989), *Perdidos* (1990) y *3* (1992). En la propuesta de Tex Tex se vuelve a comprobar la estrecha unidad que existe

⁷⁵ En aquel álbum grabaron los músicos Juan Mejía, Jaime Mejía, Rodrigo Levario, Octavio Espinoza y Jaime Rodríguez.

⁷⁶ Grupo encabezado por Antonio Lira, Edgar Cruz, José Rosas y Antonio Velázquez.

⁷⁷ Trío conformado por los hermanos Everardo y Jesús Mujica Sánchez y Paco Tex, más tarde serían Lalo Tex, José Luis Tex y Paco Tex; en colaboración con varios músicos invitados de renombre contracultural.

entre la música folclórica y regional con el *rock*, se vuelve evidente si consideramos dichos ritmos como parte de una sola tradición musical americana, cuyas raíces se hermanan en un plano cultural a lo largo de la historia de América, y en el caso específico de México.

En la identidad mexicana se integran sus diferentes latitudes, como los cholos en el norte, quienes son producto de un sincretismo cultural y la lucha del movimiento chicano; así como los chavos banda que también habitan los barrios y defienden su territorio en el centro del país, pero que ambos retoman elementos prehispánicos para reafirmar sus orígenes y su personalidad. Del mismo modo, en el plano musical, los ritmos de las clases marginadas se mezclarán entre sí (*hip hop*, *cumbia*, *ska*, *reggae*, *rock*, *blues*, *jazz*, *sones*...) para construir un universo contracultural entorno a las expresiones musicales, asociadas fuertemente a la cultura y a la historia de los pueblos.

CONCLUSIONES

¿CUÁL ES LA ONDA?

La historia del *rock* mexicano corresponde a un tiempo de larga duración, desde la perspectiva de la escuela francesa de los Annales, la cual permite un acercamiento histórico de los procesos sociales a largo plazo; lo que abre la posibilidad de analizar los fenómenos culturales contemporáneos a través de la interdisciplinariedad, en este caso, entre la historiografía y la literatura, con el fin de esbozar una historia de la cultura popular mexicana, en específico, de la contracultura.

De este modo, logré rastrear los orígenes del rock en México acotándolo en una temporalidad de cuarenta años (1945-1985), periodo que coincide a la par con el inicio y el fin aproximado de la Guerra Fría como fenómeno sociopolítico a escala mundial; sin duda, este fue el acontecimiento histórico de mayor impacto en el desarrollo cultural del siglo XX, por lo que podemos afirmar que el *rock* es un producto artístico de dicho periodo. No obstante, fue necesario explorar los orígenes del *rock&roll* en el marco de la gran industria esclavista en el continente americano; por este motivo, revisar la historia de la trata transatlántica de esclavos africanos fue una tarea clave para comprender a profundidad la naturaleza cultural del *rock* en Norteamérica.

Esta búsqueda en el pasado afroamericano de nuestros territorios fue reveladora, pues me permitió distinguir con claridad las tres raíces culturales que integran la identidad americana a lo largo del continente (de Sur a Norte), pues la estructura colonialista de organización social es una constante que se repite en todos los países de América. Es decir, la mezcla de tres elementos que se perpetuaron en el devenir de nuestra historia y hoy integran nuestra identidad, los cuales fueron: 1. La cultura nativo-americana de los pueblos originarios, 2. La cultura europea de los países colonizadores y 3. La cultura africana de la trata de esclavos.

Estos elementos permearon entre sí y tuvieron resultados particulares en cada contexto; sin embargo, resulta evidente la gran aportación de dicha mezcla a la música popular, pues los ritmos más característicos de cada región comparten un origen africano, a lo que en estudios culturales podemos llamar ‘negritud’. La negritud permitió el desarrollo

de la samba en Brasil, de la cumbia en Colombia, del *reggae* en Jamaica, de los sones en Cuba y México; del mismo modo sucedió en Norteamérica en el caso del *blues*.

Por lo tanto, es posible comenzar a rastrear un origen del *rock* mexicano desde la frontera mexico-estadounidense; en los territorios norteamericanos históricamente hispanos convergieron los tres elementos antes mencionados con sus matices regionales: 1. La cultura mexicana fronteriza con el corrido, 2. La cultura afroamericana con el *blues* y 3. La cultura blanca montañesa (*hillbilly*) con el *folk*. Sin embargo, será el factor de clase social lo que en verdad permitirá la cohesión entre estos tres sectores poblacionales; no obstante, la ‘música negra’ será la que desarrolle con mayor versatilidad sus propuestas musicales.

De ella se derivó el *jazz* y el *R&B*, dos ritmos de gran influencia para el *rock&roll* debido a su composición orquestal; es así que en un primer momento llega el *rock&roll* a México, desde la imagen del ‘pachuco’, personaje chicano que acudía a los salones de baile en la vida nocturna fronteriza. El pachuco integra la cultura jazzística negra y la cultura caribeña de los ritmos latinos, aunado –por supuesto– a la identidad chicana que dialogaba con el cine de oro mexicano.

Para este punto, me permito establecer el inicio del *rock* mexicano con la incursión del mambo y las *big bands* al país; por lo tanto, es posible determinar la historia del *rock* mexicano en las siguientes etapas:

Ubico **la primera etapa** entre mediados de los años 40 y finales de los 50, con la incursión de Germán Valdés ‘Tin Tan’, Roberto Cobo y otras personalidades en el Cine de Oro; entre ellos destacó Gloria Ríos y las Estrellas del Ritmo –orquesta dirigida por Mario Patrón– pionera en la composición de rocanroles originales en español. Su participación en el cine impulsó la popularización del ritmo entre los jóvenes, pues hasta ese punto el *rock&roll* era parte de un mundo nocturno exclusivo para los adultos.

Esto cambió con la llegada de Elvis Presley a la radio y al cine; en la convulsión social de los cambios político-económicos hacia la modernidad capitalista, los productos culturales estadounidenses eran muy bien recibidos entre la clase media y alta mexicana, como sinónimo de *status*. Por lo que los adolescentes recibieron el *R&B* norteamericano en su inglés original, sin pasar por los salones de baile de los adultos; esto despertó una nueva necesidad en los jóvenes de traducir al español e interpretar de forma *amateur* sus canciones

favoritas. Lo que inauguró una **segunda etapa** en el *rock* mexicano, caracterizada por la proliferación de *covers* en español y muy pocas composiciones originales; salvo por algunas excepciones muy bien logradas, como fue el caso de Los Locos del Ritmo, los *Blue Caps* y los *Sleepers*, por mencionar lo más acertado.

Censura y *rock&roll* ha sido un binomio constante en la historia, en cada etapa se ha tenido que sortear diferentes circunstancias políticas –globales y locales– que han buscado neutralizar o erradicar al *rock* como expresión artística y cultural; en el caso específico de la primera etapa de la Guerra Fría, el *rock* se vio afectado por la persecución anticomunista que tuvo su auge en 1954, como consecuencia del golpe de Estado en Guatemala y el inicio del intervencionismo norteamericano en los territorios de América Latina. Ese año se vuelve crucial pues al tiempo que caía Jacobo Árbenz, lo hacía también Frida Kahlo y con ella la herencia comunista de la Revolución Mexicana; en el 54 también surge Elvis como una revelación para los ‘rebeldes sin causa’. No obstante, al calor de los acontecimientos, el rey criollo se vio mermado por los aires anticomunistas de la época y recibió fuertes censuras no sólo en EEUU, sino también en México.

Las protestas sociales fueron brutalmente reprimidas a finales de los 50 y para 1965, el *rock* en México sufrió también persecución y censura; el cierre de los cafés cantantes marcó el fin de la etapa del ‘rebeldismo sin causa’ en territorio mexicano, el *rock* perdió escenarios y se tuvo que relegar, de nueva cuenta, a las cocheras de las casas acomodadas de la Capital. En ese tenor, se gestaba ya la psicodelia de los 60 con la Invasión Británica y grupos estadounidenses de la Costa Oeste, los cuales influenciaron de forma directa a los roqueros mexicanos, quienes para la mitad de la década comenzaron a componer un ‘*rock* existencialista’: propuestas originales en español con un contenido profundo que planteaba cuestiones filosóficas ante la realidad social.

En esta **tercera etapa** destacan grupos como los Profetas, los Ovnis, los Zignos, los Chijúas, entre otros más que, si bien no fueron tan famosos como aquellos que formaron parte de la Onda Chicana en años posteriores, marcaron un antecedente de gran relevancia al explorar el sonido psicodélico –con órganos y guitarras eléctricas– y el discurso del hippismo de manera temprana en el país. Aunque muchos de ellos grabaron en los años más potentes del movimiento *hippie* en EEUU (1966, 1967, 1968), no será sino hasta 1971 con el Festival de Avándaro cuando el *rock* psicodélico tendrá un reconocimiento en la escena nacional.

Lo que marca una **cuarta etapa** en la historia del *rock* mexicano, la cual empieza con la llegada de Javier Batiz y la Invasión del Norte o también llamada ‘*Tijuana Connection*’ por tratarse de una oleada de grupos provenientes de la frontera norte que llegaron a la Ciudad de México en 1963 para tocar en los cafés cantantes, las pistas de hielo, los tés danzantes y demás escenarios ciudadanos del *rock*; con un ambiente muy distinto al experimentado en Tijuana; sin embargo, la importación de grupos nortños trajo consigo el *blues*, el *R&B* y otro nuevo repertorio de canciones en inglés –algunas originales, algunas *covers*– que tuvieron gran éxito entre la juventud capitalina. A esta nueva corriente se le llamo La Onda Chicana, por tener propuestas originales, pero en inglés, en parte debido a su origen fronterizo y en parte porque buscaban dialogar con el *rock* psicodélico de EEUU y el mundo.

La Onda Chicana fue representativa, sobretodo, de los años 70, pues tuvo su auge en el Festival de Avándaro y su posterior declive debido a la fuerte censura que despertó dicho evento masivo. Aunque algunos músicos siguieron produciendo bastante después del 71, lo cierto fue que muchos grupos se desintegraron por la falta de posibilidades, más no de talento y propuestas creativas; sin embargo, la represión política intensa provocó que el *rock* se mantuviera en la clandestinidad por varios años, lo que gestó nuevas condiciones y nuevos sonidos en un contexto de mayor marginalidad.

No obstante, una **quinta etapa** en el *rock* mexicano se vivió al margen de los funestos acontecimientos de 1968 y 1971; en respuesta a la represión, la juventud asumió una postura combativa reflejada en la música. El intervencionismo norteamericano despertó en el continente un espíritu latinoamericanista, el cual fue adoptado por los músicos mexicanos como una resistencia cultural al capitalismo e inspirados por la Revolución Cubana; esto hizo que recurrieran al folklorismo y la canción de protesta como medios de expresión cultural. Esto también sucedía en los sectores más politizados de EEUU, quienes habían heredado los pensamientos de los Beatniks y mantenían una postura de oposición al régimen estadounidense. La canción de protesta y el *rock* encuentran una conjunción en Bob Dylan, primero, y después en la contracultura mexicana, resultado de la revolución cultural que significó el 68, la cual transformó al ‘jipiteca’ en ‘chavo de onda’. El folklorismo sitúa al *rock* dentro de la tradición cultural americana, apelando a su naturaleza más original: la crítica social.

Esta corriente será la antesala del *rock* rupestre y permitió, a su vez, el desarrollo paralelo de una **sexta etapa**, la cual tuvo como escenario los hoyos funki. En los hoyos funki se desarrolló el *punk* y el *rock* más pesado, el *heavy metal* y una estética oscura y sucia, la cual encontrará una identidad en el Tianguis del Chopo, sitio que históricamente ha significado un punto de encuentro para el desarrollo de la contracultura en la capital del país. Para este punto, el ‘chavo de onda’ se había convertido en ‘chavo banda’, producto de la violencia institucional y sistemática a la que estuvo expuesto. Los hoyos funkis permitieron una nueva visión de lo urbano, más visceral y realista, y la transición del *punk* a otros estilos más eclécticos como el *new wave*; sin dejar de lado los temas constantes en el *rock* como la sexualidad, la libertad y la denuncia social.

Producto del Tianguis Cultural del Chopo fue la **séptima etapa** del *rock* mexicano, el cual comenzaría en el *rock* rupestre para luego convertirse en el *rock* urbano. El *rock* rupestre buscaba ser una expresión acústica y descarnada del *rock*, retomó elementos del folklorismo – muy al estilo folk de Dylan – con tonadas simples, pero letras completas en cuanto a fondo y forma. Para este punto, se evidencia la estrecha relación entre el *rock* y la literatura, que tendrá como resultado una estética particular en la música; los rupestres propusieron un *rock* con mirada crítica, reflexiva y un estilo bohemio, que recordaba a los trovadores de los sesentas, pero con presencia en los ochentas. Quizá el roquero más destacado de esta etapa sería Rockdrigo González, quien murió muy joven y con una carrera en ciernes, pero que dejó un legado del cual se enriquecieron incontables roqueros en la década posterior, cuando surgió el *rock* urbano.

El *rock* urbano buscaba electrificar al *rock* rupestre, mientras que los rupestres utilizaban la armónica y la guitarra acústica como su sonido distintivo, el *rock* urbano apostó por la guitarra eléctrica, la batería y arreglos musicales más inclinados al *blues* –en parte porque también estaban influidos por el estilo de Bátiz–; el exponente más destacado de dicho momento fue Alex Lora y el TRI, pero también El Haragán, Liran Roll, Banda Bostik y Tex Tex fueron grandes representantes del *rock* urbano en México y consolidaron una identidad nacional entorno a la música.

Para este punto, se esboza una octava etapa en la que es posible identificar las características de un rock nacional; para la década de 1990, el desarrollo del *rock* urbano y los ritmos del post-*punk* (*new wave*), permitieron la integración de elementos culturales del

folclor mexicano y de los ritmos caribeños (como el *reggae* y el *ska*) en las propuestas musicales del *rock* mexicano. Tal fue el caso de Café Tacvba, por ejemplo, cuya producción sonora encuentra influencias en el trabajo realizado por los Xochimilcas o los Tepetatles, quienes utilizan sones jarochos o huapangos en el *rock*.

El post-*punk* dio entrada al *ska* en México, en el caso de La Maldita Vecindad y demás grupos que se convirtieron en un emblema del *rock* mexicano para finales del siglo. Cabe destacar que para 1994 –otro año crucial– el discurso roquero se volvió fuertemente combativo, lo que apunta a establecer una estética del *rock* a la luz de su historia.

Para comprender el valor estético del *rock* mexicano hace falta mencionar su relación con la literatura de la onda; esta propuesta literaria, con sus características y directrices, será clave para el discurso y el valor literario de las composiciones originales del *rock*. La estética del *rock*, desde sus orígenes, ha buscado ser ‘antiestética’, por ese motivo hablamos del mismo modo de una ‘contracultura’, es decir, de una cultura de resistencia; se trata de una respuesta estética y cultural a los constructos hegemónicos de la sociedad.

Por lo tanto, nos referimos a una historia social con miras a una lucha de clases, la contracultura es el capital cultural de las clases no acomodadas, de los marginados de la ‘alta cultura’; por esta razón, considero que los roqueros son poetas de la calle, como lo son de igual manera los poetas de la onda, quienes reconstruyen la forma para llegar a fondos más profundos. La propuesta estética del *rock* mexicano responde de forma directa a la estética de la literatura de la onda, pues busca reflejar la realidad social desde una perspectiva popular; retratar la calle con su habla cotidiana, con sus escenarios marginales y situaciones de vida que sólo enfrentan las clases populares.

Sin embargo, es en la crudeza y el caos callejero que se encuentran los valores humanos universales, que vinculan al *rock* mexicano con el *rock* de otras latitudes, en un mismo espíritu de libertad y justicia social. Por supuesto que el *rock* también ha servido como arma enajenante en contextos de opresión, pero de acuerdo con Parménides García Saldaña, no podemos considerar dichas expresiones como parte de La Onda, pues esta última tiene la emancipación de la conciencia y la liberación, lo cual puede comprobarse en el discurso constante del *rock* mexicano en su historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Arturo. “El horror de la liberación femenina” en 1968: *El año que transformó el mundo*. Planeta, 2018.
- _____. “Cannes bajo protesta” *El año que transformó el mundo*. Planeta, 2018.
- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana I*. Debolsillo. 2022.
- _____. *Tragicomedia mexicana 2*. Debolsillo. 2022.
- _____. *Tragicomedia mexicana 3*. Debolsillo. 2022.
- _____. *La contracultura en México*. Debolsillo. 2017.
- _____. *El hotel de los corazones solitarios*. Penguin Random House, 2023.
- _____. *El rock de la cárcel*. Penguin Random House, 2022.
- _____. “José Agustín: la voz permanece”, *Confabulario*, enero 2020.
<https://confabulario.eluniversal.com.mx/jose-agustin-la-voz-permanece/>. Accedido el 13 de octubre de 2025.
- Bertaux, Pierre. *África: Desde la prehistoria hasta los Estados actuales*. Siglo Veintiuno, 2019.
- Blake, William. *Antología bilingüe*. Alianza Editorial, 2012.
- Braudel, Fernand. *La Historia y las ciencias sociales*. Alianza, 1970.
- Burke, Peter. *¿Qué es historia cultural?* Paidós, 2004.
- _____. *Formas de historia cultural*. Alianza, 2000.
- Cáceres, Rina (coord.). *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*. Universidad de Costa Rica, 2001.
- Custodio, Álvaro. *El corrido popular mexicano*. Jucar, 1975.
- Dylan, Bob. *Crónicas I*. Malpaso, 2016.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo Veintiuno, 2015.
- _____. *Guatemala: Ensayo general de la violencia política en América Latina*. Siglo Veintiuno, 2020.
- García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la onda*. Jus, 2014.
- Ginsberg, Allen. “Introducción” en *Yonqui*. Anagrama, 2019.
- González, Rodrigo. *Rockdrigo González, el sacerdote rupestre*. Gobierno del Estado de Tamaulipas. Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes (ITCA)

- Gurza, Agustín. “Berlanga y Montalvo: The Blues and the Borderlands” en *Strachwitz Frontera Collection*. 11 de febrero de 2016. <https://frontera.library.ucla.edu/es/blog/2016/02/berlanga-y-montalvo-blues-and-borderlands>. Accedido el 13 de octubre de 2025.
- Limón, Eduardo. “El furor de la píldora anticonceptiva” en *1968: el año que transformó el mundo*. Planeta, 2018.
- _____. “El *black power* en las olimpiadas” en *1968: el año que transformó el mundo*. Planeta, 2018.
- López Castro, Gustavo. *La casa dividida: Un estudio de caso sobre la migración a Estados Unidos en un pueblo michoacano*. El colegio de Michoacán, 1986.
- López, Julio César. *CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*. INBAL, 2012.
- Luther King, Martin. *Un sueño de igualdad*. Editorial Sol90, 2010.
- Magdaleno, Ángeles. “Principio y fin de la Primavera de Praga” en *1968: el año que transformó el mundo*. Planeta, 2018.
- _____. “Imposición de la dictadura en Brasil” en *1968: el año que transformó el mundo*. Planeta, 2018.
- _____. “Exterminio en Nigeria” en *1968: el año que transformó el mundo*. Planeta, 2018.
- Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano*. Fondo de Cultura Económica, 1974.
- _____. *El romance español y el corrido mexicano*. Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Molina, Javier. “Los años perdidos” en *Pensar el 68*. Cal y Arena, 2018.
- Monsiváis, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. El colegio de México, 2023.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. Océano, 2008.
- Ordóñez Gómez, José Miguel. “SGT. Pepper’s y la grabación como obra de arte: una nueva ontología de la música” en *A medio siglo del Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band: Una reflexión profunda sobre la contracultura de los años sesenta del siglo XX*. UNAM- Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2018.
- Pettinà, Vanni. *La Guerra Fría en América Latina*. El Colegio de México, 2023.

- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. Seix Barral, 2023.
- Ramos, Mario Arturo. *Cien corridos: alma de la canción mexicana*. Océano, 2003.
- Rodríguez Ruidíaz, Rodrigo. *El origen de la música cubana: mitos y realidades*. 2015
 _____. *Los géneros de la música popular cubana: Su origen y evolución*. 2019.
- Rubli, Federico. *Estremécete y rueda: loco por el rock&roll*. Chapa ediciones, 2007.
- Ruvalcaba, Alfonso. “Masacre de My Lai” en *1968: El año que transformó el mundo*. Planeta, 2018.
- _____. “30 mil toneladas de protesta” en *1968: El año que transformó el mundo*. Planeta, 2018.
- _____. “El peligro de los Black Panthers” en *1968: El año que transformó el mundo*. Planeta, 2018.
- Torres, Violeta. *Rock-eros en concreto: génesis e historia del rockmex*. Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 2002.

Índice Onomástico

Acosta, Rafael 99 100 101 102 104 202
 Aída Araceli 86 91
 Angélica María 103 109 168 169 170 171 211
 Anka, Paul 94 109
 Antorcha 150 159 194
 Arana, Federico 95 182 246 261
 Arau, Alfonso 173 191 221
 Arcaraz, Luis 70 71 87
 Arellín, Fausto 243 244
 Armstrong, Louis 42 87 99
 Arreola, Juan José 175 222
 Artaud, Antonin 125
 Avilés Fabila, René 179
 Baez, Joan 137 146 186 219
 Baker, Josephine 43 146
 Ballesté, Enrique 6 156 163 218
 Banda Bostik 251 257
 Bandido 172 200 208
 Barba, Meche 79 80
 Bardot, Brigitte 106
 Bátiz, Baby 197 225

Bátiz, Javier 112 169 188 196 207 240 256
 Beckett, Samuel 116
 Beltrán Ruiz, Pablo 70 71 90
 Benítez, Jesús Luis 183 210
 Berlanga, Andrés 61
 Berry, Chuck 46 112
 Big Brother and the Holding Company 133 144
 Blake, William 125 259
 Botellita de Jerez 233 242 248
 Bracho, Julio 80 169
 Brando, Marlon 92 118 177
 Briseño, Guillermo 202 244
 Broonzy, Big Bill 39
 Brown, James 148
 Brown, Roy 51 52 190
 Buarque, Chico 218
Buffalo Springfield 133
 Burroughs, William 118 153
 Café Tacvba 246 258
 Caifanes 156 169 170 246 249
 Camacho Morelos, Jesús 178
 Camerata Rupestre 247 248
 Campesinos, Pilar 168
 Campos, Mayita 209
 Camus, Albert 115 117 118
 Cardenal, Ernesto 127
 Cárdenas, Lázaro 64 75
 Carroll, Lewis 121
 Cash, Johnny 45
 Cassady, Neal 118 129
 Castaneda, Carlos 127 167 232
 Castillo, Heberto 157 161
 Catana, Rafael 242 243
 Chac Mool 232 233
 Charles, Ray 46
 Chávez Teixeira, León 163 239
 Chávez, Óscar 165 169 218 221
 Chico Che 111 218 219
 Chimal, Alberto 183
 Ciruela 199 226
 McPhatter, Clyde 47 51
 Cobo, Roberto 88 89 254
 Colmenares, Ismael “Maylo” 165 165
 Coniff, Ray 95
 Contreras, Tino 71
 Cooder, Ry 30

Cooke, Sam 147
 Córdoba, Jorge 73
 Corso, Gregory 118 126
 Cossa Nostra 202 203 225
 Costa, César 98 101 104 109 169
 Country Joe *and the Fish* 144 186
 Creedence Clearwater Revival 166 186
 Crosby, Stills, Nash & Young 137 186
 Cross, Elsa 173
 Crudup, Arthur 52
 Dalton, Margarita 179
 De Cossío, Diego 98
 De Hoyos, Kitty 86 87
 De la Cueva, Javier 98 189
 De la Villa, Toño 99 102
 De Llano, Luis 206
 Dean, James 92 93 118
 Del Campo, David Martín 183
 Del Río García, Eduardo “Rius” 220
 Derbez, Aláin 242 250
 Díaz Ordaz, Gustavo 140 142 153 154 158 159 217 229
 Diddley, Bo 46 112
 Dixon, Willie 38 237
 Domino, Fats 46 51 84 96 112
 Durazo, Marisela 208
 Dylan, Bob 6 129 133 137 146 219 227 238 239 256
 Eclipse 221 233
 Amor, El 209
 Epílogo 207
 Haragán y Cía 248 251 257
 Personal 250
 Ritual 208
 Enigma 199 200 225 250
 Eric Burdon & *The Animals* 136 190
 Everly Brothers 43 94 109
 Fachada de Piedra/ Stone Facade 207
 Freed, Alan 47 48 49 91
 Flores, Chava 246
 Franklin, Aretha 37 147
 Free Minds 199
Funkadelic 148
 Galindo, Nina 243
 Gaós, Mayté 109 169
 García Esquivel, Juan 70 71
 García Saldaña, Parménides 49 95 119 127 137 179 180 182 210 214 258
 Gaye, Marvin 148
 Gieco, León 218

Gillespie, Dizzy 67 237
 Ginsberg, Allen 118 119 126 127 129 239 259
 Glantz, Margo 180
 González de Alba, Luis 161 182 222
 González, Jesús 99 100
 González, Rockdrigo 233 240 242 243 244 257 259
 Guerrero, Lalo 51 72 84 86
 Guevara Niebla, Gilberto 153 161
 Guevara, Ernesto “Che” 139 171 205
 Guzmán, Enrique 103 104 109 169
 Haley, Bill 43 51 53 83 96
 Heavy Nopal 241
 Heavy Sound 191 201
 Hell’s Angels 92 187
 Henaine, Germán “Capulina” 72
 Hendrix, Jimi 130 135 136 186
 Hermanas Navarro 83
 Hernández, Saúl 169
 Hoffman, Abbie 138 186
 Hofmann, Albert 121
 Holly, Buddy 94 99
 Hooker, John Lee 38
 Howlin’ Wolf 38
 Huxley, Aldous 125
 Ibarra, Benny. 113
 Iguana 197
 Isordia, Alberto “El pájaro” 113 226
 Iturbide, Graciela 207 213
 Jagger, Mick 187
 James, Etta 46
 Jefferson Airplane 133 135 136 144 186 187
 Jodorowsky, Alejandro 127 167 220
 Johnson, Robert 39 60 122
 Joplin, Janis 39 130 133 136 146 186
 Jordan, Louis 46 51
 José Agustín 171 176 182 240
 Juan Gabriel 153 237
 Julissa 109 169
 Kerigma 233 249
 Kerouac, Jack 118 119 126 129
 Kesey, Ken 128 129 132
 King, B.B. 38 51 52 112
 King, Carole 137 146
 División del Norte 208
 Máquina del Sonido/ The Sound Machine 114 190 207
 Quinta Visión 197
 Revolución de Emiliano Zapata 196 200 202 225

Sociedad Anónima 207
 Tribu 197
 Laboriel, Johnny 102 109 1
 Lamantia, Phillip 127
 Lara, Agustín 73 74 84
 Last Soul Division 197
 Leary, Timothy 128 129
 Leduc, Paul 221 244
 Lee, Brenda 103 109
 Leñero, Vicente 176 220
 Lewis, Jerry Lee 43 94 103 104
 Liran Roll 251 257
 Little Richard/ Ricardito 46 84 96 103
 Little Walter 38
 Lobo y Melón 70
 López, Jaime 238 243 244
 Lora, Alejandro 114 228 244 257
 Aliviadores 194
 Camisas negras/ Black Jeans 98 99
 Blue Caps 104 255
 Chijúas. 193 255
 Clicks 197
 Crazy Boys 104 109 113 168
 Desenfrenados 107 194
Dug Dug's 114 170 173 188 207 225
 Esclavos 113 189
 Folkloristas 218
 Gibson Boys 104 109
 Gliders 107 113
 Hermanos Carrión 104 109 168
 Hooligans 104 109 113 168
 Llopis 83
 Locos del Ritmo 98 99 101 102 104 105 113 168 172 187 202 228 255
 Locos/ Mr. Loco 202
 Lunáticos 84 86
 Nakos 164 165
 Ovnis 192 255
 Panchos 72
 Profetas 113 133 189 190 255
 Rebeldes del Rock 81 91 94 98 102 103 108 109 113 119 168 169 177 238 255
 Silver Rockets
 Sinners 104 113 168 169 188 246
 Sonámbulos 104
 Spiders 200
 Supersecos 83
 Teen Tops 98 103 109 113 168
 Tepetatles 173 191 201 258

Xochimilcas 83 191 201 258
 Yaki, 104 113
 Zignos, 191 255
 Love Army 113 188 204 207 226
 Luther King Jr, Martin 25 26 147 148 149
 Malcolm X 147
 Manchurria 233 234
 Manjarrez, Héctor 182
 María Sabina 122 123 249
 Marley, Bob 27
 Marroquín, Enrique 210
 Martínez Tostado, Edmundo “Don Tosti” 72
 Martínez, Adalberto “Resortes” 79
 Mendoza, Lydia 60 73
 Meyer, Luis Carlos 28
 Miranda, Rafael 106 197
 Molina, Armando 190 244
 Molina, Javier 244
 Mondragón, Sergio 126
 Monroe, Bill 45 53
 Monsiváis, Carlos 7 76 162 173 186 191 220 222
 Montalvo, Francisco 61
 Morán, Chilo 71 87 198 237
 Moré, Benny 70
 Morrison, Jim 126 206
 Naftalina 248 247
 Nahuatl 225 226
 Nava, Armando 188 226
 Nuevo México 232
 Nyro, Laura 136 146
 Oceransky, Abraham 168
 Ochoa, Ricardo 225 226
 Ortega, Palito 72 110
 Ortiz, Orlando 179
 Owsley, Augustus Stanley III 130 132 134 136
 Paco Gruexxo 234 235
 Parks, Rosa 25 116
 Parra, Violeta 217 218
 Patrón, Mario 87 88 89 91 96 254
 Paz, Octavio 174 220
 Peace&Love 172 188 208 225
 Pérez Prado, Dámaso 70
 Perkins, Carl 43 84 99
 Pimentel, Gustavo 71
 Pinal, Silvia 169
 Ponce, Roberto 243 244
 Poniatowska, Elena 157 159 182 222

Pop Music Team 191
 Presley, Elvis 39 43 46 51 52 53 86 88 91 93 94 96 99 109 139 254
 Rainey, Ma 42 146
 Ramírez, Armando 183 223
 Ramos, Agustín 183
 Real de Catorce 250
 Redding, Otis 37 136 147
 Reed, Jimmy 38 112 239
 Reko, Blas Pablo 122 123
 Revueltas, José 80 116 153 161 171 173 222
 Reyes, Judith 163
 Richard, Cliff 102
 Ríos, Gloria 87 89 90 91 96 104 147 254
 Ritmo Peligroso/ Dangerous Rhythm 232 249
 Rivera, Diego 76 126
 Rodríguez, Silvio 218
 Ronettes 134
 Rosario 197 222
 Rosas, Armando 244 247 248
 Roura, Víctor 183
 Rubli, Federico 7 46 51 71 89 97 191 261
 Ruido Blanco 233
 Sabines, Jaime 175
 Sainz, Gustavo 178 221
 Santa Sabina 123 246 249
 Santana, Carlos 113 186 232
 Sartre, Jean Paul 115 117
 Seale, Bobby 138 147 149
 Serrat, Joan Manuel 219
 Shankar, Ravi 135 144 186
 Simon & Garfunkel 136
 Simone, Nina 147 149
 Siqueiros, David Alfaro 76 126 151
 Size 233
 Slick, Grace 136
Sly & the Family Stone 148 186
 Smith, Bessie 42 146
 Sombrero Verde 232 233
 Sosa, Mercedes 217
 Soul Masters 207
 Stevie Wonder 148
 Tequila 188 208
 Tex Tex, 247
 Tharpe, Rosetta 37 48 52 98
 Beach Boys, the 134 167 208
 Beatles, the 114 133 134 145 166 172 187 193 201 204 206 211
Byrds, the 136 204 206

Grateful Dead, the 130 132 133 136 186 187
Isley Brothers, the 148
 Mamas & The papas, the 135 137
 Platters, the 47 82
 Rolling Stones, the 136 139 187
Temptations, the 148
 Who, the 136 186
 Thornton, Big Mama 51
Three Souls in My Mind 114 188 209 225 228
 Tijuana Five 113 203 204 206
 Tinta Blanca 196 209 213
 Toncho Pilatos 200 226
 Toral, Lalo 84 228 246
 Toussaint, Cecilia 238 244 246
 Tovar, Juan 210
 Tovar, Rigo 219
 Trejo, Armando 104
 Turner, Big Joe 46 51
 Twiggy 106 173
 Uruchurtu, Ernesto 81 82 95 112 134 153 206
 Valdés, Germán “Tin Tan” 68 83
 Valdés, Norma 202
 Valdés, Vianey 109
 Valens, Richie 99
 Valtierra, Cuco 71 83 87
 Vázquez y Castañeda, Armando Luciano 192
 Vega Gil, Armando 248
 Venus Rey 70 71
 Villoro, Juan 183
 Walker, T. Bone 38
 Warhol, Andy 146 168
 Wasson, Robert Gordon 122 123
 Waters, Muddy 38 112 237
 Williams, Hank 45
 Wolfe, Tom 128 133
 Yupanqui, Atahualpa 217
 Zapata, Emiliano 171 196 200 202 225 265