

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

***TRANSFORMACIONES EN EL IMAGINARIO URBANO Y CAMBIO DEL
DISCURSO EN EL ROCK MEXICANO JAIME LÓPEZ Y RODRIGO GONZÁLEZ***

**TESIS QUE PRESENTA PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIADO EN
HISTORIA**

VICTOR MANUEL GUERRA GARCIA

NO. DE CUENTA 30206992-7

ASESOR

LIC. RICARDO GAMBOA RAMÍREZ

México, Distrito Federal, Junio de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

En este apartado quiero agradecer especialmente a mi familia, que con su apoyo incondicional me permitieron salir adelante ante cualquier situación, gracias María Guadalupe García Arroyo y José Guerra López por dejarme ser, por quererme tal como soy sin buscar cambiar mi esencia, por darme los ánimos necesarios siempre; José Juan, Osvaldo y Omar gracias hermanos por sus palabras, por sus risas, por las discusiones, por las críticas y sobre todo por luchar a mi lado ante las situaciones y condiciones adversas, porque cuando el panorama era incierto estuvieron ahí para recordarme que los resultados residen en nuestra constancia.

Hubiese sido imposible llegar a este punto sin el apoyo de mi asesor Lic. Ricardo Gamboa Ramírez que creyó en este proyecto, que aportó ideas y que sobre todo a pesar de sus múltiples ocupaciones siempre estuvo dispuesto a escucharme, a las doctoras Consuelo Carredano Fernández y María de los Ángeles Chapa Bezanilla por sus atinados comentarios a mi trabajo, por darme la oportunidad de trabajar con ustedes, de crecer profesionalmente; gracias también al proyecto PAPIIT *Músicos y músicas del exilio republicano español en México Procesos de transculturación, apropiación y re-construcción de identidades* con clave DR 400212 por facilitarme los medios económicos necesarios para continuar con mi proyecto de investigación.

A lo largo de estos años he cosechado varios logros pero quizás el más grande es conservar, a pesar del correr de los años, a amigos tan valiosos, Edgar Pérez, Alejandro Velázquez, Víctor Vargas, César Pérez, Ricardo Caballero, Montserrat Sánchez, Brenda Ramírez, Ana Rosa Poblano gracias por sus palabras, por permitirme seguir en sus vidas y sobre todo por la confianza, por esos lazos afectivos que muy difícilmente se romperán.

Mencionar a compañeros y amigos que han compartido este recorrido con este loco soñador resulta más que imperativo, gracias por cada aventura, por cada minuto de su compañía, por recordarme constantemente que nuestra valía está en la capacidad de tender la mano cuando más se necesite, por abrirme las puertas

de sus hogares y por supuesto de sus corazones, privilegio que quizás no merezca, gracias Miguel Ángel Ramírez, Eduardo Orozco, Jamid Gómez, Tonalli Venegas, Daniel López, Jorge Carlos Sánchez, Carlos Manuel Prado, Juan Eleazar.

En tan poco tiempo logramos crear un vínculo importante, hemos pasado muchas cosas, noches de charlas, tarde de helado, viajes, conciertos, gritos, risas y lágrimas, por esto y por concederme el privilegio de ser su amigo mil gracias Elena Simón, Rosa Caballero, Maria Ana Abad, Daniela Delgado, Giselle Arcos, Yazmín Arroyo, Maribel Arroyo.

A quien ha estado conmigo en todas y cada una de mis facetas, a quien me ha sabido escuchar, que me ha impulsado a seguir adelante y sobre todo que siempre estuvo ahí cuando más lo necesite, para una persona muy especial en mi vida un agradecimiento muy especial, a Laura García, por las charlas interminables que desafiaban al reloj, por cada kilómetro recorrido en esta y otras ciudades, por la confianza y por tantas otras cosas que hemos vivido.

En cada proyecto he compartido esfuerzos con gente muy importante, algunos llegaron a buen puerto, otros quizás no pero nuestra relación después del fracaso significó una victoria al fin y al cabo, gracias por su dedicación, por sus consejos, por la invitación y también gracias por sus felicitaciones, por compartir esa actitud emprendedora y por inyectarme aún más esperanzas de que las cosas pueden cambiar, por enseñarme valiosas lecciones y aprender juntos otras más, Isela Peña, Pamela Leyva, Ivonne Soto, Carlos González, Dr, Raul Torres Medina, Mónica Aguilera, Gilberto Rojas, Edmundo Camacho, Gabriel Macias.

En la Facultad y a lo largo de la República encontré a gente que me ayudó, quizás inconscientemente, a mejorar como persona, a aprender a respetar las diferencias, a comprender lecciones importantes de vida: los límites los pones tú y nadie más; nadie tiene derecho a decirte que no puedes hacerlo si no te ha visto intentarlo miles de veces, que la constancia es la clave del éxito muy por encima del talento, que el cariño que se le profesa a alguien importante en tu vida siempre

debe ser demostrado, muchas gracias a ustedes por la confianza concedida para escucharlos, Luis Antonio Gómez, Carla Erica Leal, Dolores Sánchez, Socorro Rocha, a mis entrañables amigos José Manuel Herrera, Cecilia Luna, Nayeli Amaya, Miguel Agustín Bautista, Fernando Alavez, Gerardo Díaz, José Luis Gómez, Luis Millán, Javier González, Rita Vera, Martín Jacinto, Arzendi Dirzo.

Para finalizar, pero no menos importante, a quienes han visto mi esfuerzo, que me han permitido escuchar y ver de forma distinta esta realidad, gracias a ustedes conseguí los medios necesarios para solventar este objetivo, a Rafael Tovar por estos años de trabajo, por las charlas, por cada llamada de atención que ayudo a forjar mi carácter; de forma póstuma a la Sra. Leticia Coria, porque trabajando a su lado descubrí que la confianza se gana día a día, al Sr. Jorge Barrera, porque laborando en su establecimiento me permití emprender más proyectos y terminar mi carrera sin dejarla de lado.

A mis compañeros de trabajo por su apoyo, por su amistad, porque pasaron de ser mis compañeros de labor a ser cómplices de esta historia, gracias por todo lo compartido, por cada noche, por cada bonito recuerdo, Nancy Arrieta, Marcos Cano Nohemi Martínez, Evelin Moreno, Marisol Pantoja, Rocío Pantoja, Beatriz Vazquez, Mario Rivera., Francisco Saldivar.

Gracias a todos y cada uno de los que aparece aquí y a los que no figuran por falta de espacio y memoria, por cada cerveza, por cada recuerdo, este logro no es exclusivamente mío, es de todos porque sin su colaboración habría sido imposible llegar a este punto.

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I La Ciudad de México y su cotidianidad a través del tiempo	9
1.1 La urbanidad como concepto.....	10
1.2 Reflejos de una ciudad moderna.....	14
1.3 Un vistazo a la sociedad urbana: la familia Burrón.....	18
1.4 Lo chusco de la cotidianidad en Chava Flores.....	21
Capítulo II Búsqueda de una identidad juvenil: imagen e imaginario del joven.....	25
2.1 Redescubrimiento de la cultura latinoamericana: El Canto Nuevo.....	29
2.2 Aquí viene la plaga: El Rock & roll.....	36
Capítulo III Proceso de transformación de cultura de masas a cultura subalterna.....	43
3.1 1968-1971, cambio de perspectivas y visiones del rock y canto nuevo.....	46
3.2 El surgimiento de <i>Folkstars</i> y el melodrama del rock.....	54
3.2 Jaime López y Rodrigo González protagonistas de una encrucijada cultural.....	60
Capítulo IV El Huapanguero, el Mequetrefe y el cambio en el discurso del rock.....	64
4.1 Movimiento rupestre, su manifiesto y su trascendencia.....	66

4.2 La importancia de la ruptura y el sentido de pertenencia	71
4.3 Un Mequetrefe con corazón de cacto.....	77
4.4 Un Huapanguero con algo de suerte.....	92
Conclusiones	105
Bibliografía.....	110

INTRODUCCIÓN

¿Porque abordar el rock desde una perspectiva histórica? El rock desde sus inicios se erigió como una revolución cultural debido a que los constantes cambios en la sociedad se vieron reflejados en sus jóvenes, esto en la década de los 60, tal y como lo expone Eric Hobsbawm en sus *Historia del siglo XX*: “La cultura juvenil se convirtió en la matriz de la revolución cultural en el sentido más amplio de una revolución, en el comportamiento y las costumbres, en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales, que pasaron a configurar cada vez más el ambiente que respiraban los hombres y mujeres urbanos”¹

Estos cambios en las costumbres se notan en la familia donde es posible ver la interacción entre ambos sexos y entre generaciones distintas, la brecha generacional sería un factor importante para que la juventud buscara una identidad ante las marcadas diferencias entre ellos y sus progenitores “lo que definió los contornos de esa identidad fue el enorme abismo histórico que separaba a las generaciones nacidas antes de, digamos, 1925 y las nacidas después de, digamos, 1950; un abismo mucho mayor que el que antes existía entre padres e hijos. La mayoría de los padres de adolescentes adquirió plena conciencia de ello durante o después de los años sesenta”²

Precisamente por esta condición es que los jóvenes discrepaban acerca de las condiciones en las que se encontraban insertos en la sociedad donde no se les consideraba agentes dignos de ser tomados en cuenta, por lo que ellos mismos buscaron cambiar esta tendencia mostrando así su insatisfacción:

“La radicalización política de los años sesenta, anticipada por contingentes reducidos de disidentes y automarginados culturales etiquetados de varias formas, perteneció a los jóvenes, que rechazaron la condición de niños o incluso de

¹ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, editorial Crítica, 2000, p. 331

² Eric Hobsbawm, Op. cit. p. 330

adolescentes (es decir, de personas todavía no adultas), al tiempo que negaban el carácter plenamente humano de toda generación que tuviese más de 30 años, con la salvedad de algún que otro gurú”³

La incipiente industria musical se dio cuenta de la posibilidad de explotar un mercado ávido de símbolos propios y sonidos exclusivos de una generación inconforme por lo que “De forma casi inmediata la música de rock se convirtió en el medio universal de expresar los deseos, los instintos, los sentimientos y las aspiraciones del grupo situado entre la pubertad y los momentos en que los adultos se instalan en algún hueco convencional de la sociedad, la familia o la carrera: la voz y el lenguaje de una “juventud ” y una “cultura juvenil” conscientes de su propia identidad en las sociedades industriales modernas”⁴

La juventud fue ganando terreno ante una estructura social que se veía cada vez más desgastada, pero a la par el propio rock conforme pasaron los años se vio disminuido en cuanto al discurso, por lo que la rebeldía inicial se desvanecía paulatinamente conforme dichos jóvenes iban madurando, lo que significó un replanteamiento de la situación social, “Lo que parece que sucedió fue un creciente agotamiento musical del rock durante el decenio de 1970, que puede o no estar relacionado con el retroceso de la gran oleada de rebelión juvenil que alcanzó su punto álgido a finales de los sesenta y comienzos de los setenta”⁵.

Bajo ese contexto el rock logró consolidarse como una manifestación cultural válida de un sector específico de la sociedad, innovando desde diversas perspectivas, desde el uso indistinto de instrumentos electrónicos hasta la estructura misma del blues, teniendo incluso un ritmo palpitante que permitió que el género fuera difundido más rápidamente.

³ Eric Hobsbawm, Op. cit. p..326

⁴ Eric Hobsbawm, *Gente poco corriente, resistencia, rebelión y jazz*, Barcelona, editorial Crítica, 1999, p. 262

⁵ Eric Hobsbawm, *Gente poco corriente, resistencia rebelión y jazz*, op. cit. p. 267

. La Historia del rock en México ha sido abordada de distintas formas en los planos académicos y desde diferentes perspectivas. Las aportaciones de la academia en este rubro han emanado en mayor porcentaje de la Antropología, la Sociología, la Musicología y la Comunicación. La Historia como disciplina no se ha encargado de abordar suficientemente el tema, a pesar de que existen trabajos de historiadores como José Luis Paredes, Eric Zolov y Julia Palacios. Los interesados en dar a conocer la Historia del Rock en México han sido ajenos a la disciplina histórica, tales son los casos de Federico Arana con *Guaraches de ante azul*, Federico Rubli Kaíser con *Estremécete y rueda: loco por el rock & roll*, quienes realizaron una investigación tanto documental como hemerográfica que desvela aspectos que, hasta antes de salir a la luz estos trabajos eran, mitos o simplemente pasaban desapercibidos.

Los esfuerzos por estudiar y analizar el rock mexicano como fenómeno musical y social han sido vastos, entre estos se encuentran los de Maritza Urteaga Castro Pozo con su aún vigente *Por los territorios del rock: Identidades juveniles y rock mexicano*, así como sus diversos artículos acerca del rock que son una aportación importante desde la Antropología. Teresa Estrada plasma en su libro *Sirenas al ataque* la importancia de la participación de la mujer en la consolidación del rock en México; por su parte Violeta Torres Medina aborda la Historia del Rock en su obra *Rock eros en concreto. Historia del roc mex* desde una perspectiva musicológica, donde analiza diversas particularidades del lenguaje y de la estructura musical en distintos momentos del proceso histórico de dicho género.

De manera independiente Antonio Malacara con su *Rock Mexicano: Catalogo Subjetivo y segregacionista* y Merced Belén Valdez Cruz con *Rock Mexicano: ahí la llevamos cantinfleando* han realizado investigación discográfica acerca de los más importantes y trascendentes grupos de rock en México; a pesar de que no pertenecen al círculo académico, sus trabajos ofrecen una visión más que analítica ya que han aportado información de naturaleza hemerográfica pues acudieron a fanzines y en algunos casos a revistas que dejaron de circular.

Otro aspecto a resaltar de igual manera es la preocupación por estudiar el rock en otras entidades. Existen trabajos como el de Jaime García Leyva que en su *Radiografía del rock en Guerrero*, donde expone a los diversos grupos y subgéneros que influyeron al rock hecho en el Estado de Guerrero; José Manuel Valenzuela y Gloria González en *Oye como va, recuento del rock tijuanense*, hablan a grandes rasgos de los grupos de la frontera y de la importancia de esta zona geográfica en el ámbito rocanrolero; mientras que en *Guadalajara y el rock* de Miguel Torres Zermeño se aborda la perla Tapatía como escenario y como semillero del rock.

La importancia de que la disciplina histórica aborde estos temas culturales radica en tener una visión más completa del fenómeno, la Historia no busca de forma alguna categorizar ni clasificar, como sí puede ser el objetivo de otras disciplinas, la nuestra trata de entender el proceso por el cual el rock se convirtió en esa época como la música de la generación; así mismo podemos hablar que este trabajo aborda, desde una perspectiva de Historia cultural, al género musical y todo lo que lo rodea, de ahí la importancia de las fuentes elegidas, testimonios tanto de los protagonistas de este trabajo como también de personajes cercanos a ellos, la hemerografía que nos da cuenta de la percepción acerca de ciertos sucesos que tenía la sociedad en su momento, la música en sí misma porque es al fin y al cabo donde encontramos las experiencias, ideas e inquietudes de los autores hechas canción.

En el presente trabajo se muestra no sólo un aspecto de la música del rock, sino el contexto político y social en el que se desenvuelve. Resulta importante enlazar tanto la parte social y política con el género musical ya que, de un modo u otro, la situación de la Ciudad de México, que es el caso específico de esta investigación, enmarca al rock. La metodología que se desenvolverá a partir del primer capítulo es interdisciplinaria, pues echamos mano de diversas herramientas y conceptos tomados de disciplinas sociales como la sociología política, retomamos el concepto de Urbanidad como punto de partida de las transformaciones en las relaciones humanas, como en los cambios de costumbres e ideas según el

crecimiento de la ciudad, este capítulo pretende presentar una visión de lo que en un momento constituyó la cultura popular urbana de los años 40 y 50.

Las obras de Salvador Flores Rivera, conocido como Chava Flores y las de Gabriel Vargas, autor de la historieta *La Familia Burrón*, fueron importantes para comprender la identidad del capitalino; ambos personajes constituyeron un reflejo de la sociedad urbana que buscaba, por un lado la diversión, pero por otro la reflexión tanto de las actitudes como de ciertos valores de la sociedad de la creciente Ciudad de México, aspectos que se mantendrán vigentes a través de los años.

La segunda parte de esta investigación tiene como objetivo mostrar dos aspectos: el primero son los jóvenes de los años 60 y la identidad que se empezó a construir a través del cine y de las letras de las canciones del rock, además de la imagen comercial del joven como un nuevo mercado que se consolidó gracias a la imagen de la juventud ideal que se proyectaba y la estereotipación de las actividades que ésta realizaba; la formación de la identidad de estos jóvenes fue tomando forma de manera paulatina debido a las distintas realidades de cada sector social, por un lado el ambiente académico y por otro la del trabajo.

El segundo aspecto es la llegada al país de dos géneros musicales importantes en esta década; el Canto Nuevo y el Rock & Roll. El primero fue una manifestación con reminiscencias de música folklórica y posteriormente adquirió un lenguaje político luego del triunfo de la Revolución Cubana, movimiento que detonó la proliferación de la canción politizada; por otro lado el rock & roll que llegó de los Estados Unidos por medio de las orquestas del momento, una música que alcanzó el furor juvenil a pesar de que fue introducida a México por adultos y que su época de esplendor fue precisamente ésta.

En el tercer capítulo analizamos las medidas de carácter político que tomaron los Estados Unidos hacia algunos países de América Latina tras la consolidación de la Revolución Cubana, mismas que tuvieron injerencia en algunos de los movimientos sociales que surgieron en México y el resto de América. Como

producto de este contexto la música fue un reflejo de esta situación, no solo a nivel de letras sino también en el aspecto comercial.

Recordemos que con los conflictos de 1968 y 1971 en el Distrito Federal y en la mayor parte del país, los espacios de esparcimiento juvenil paulatinamente fueron cerrados o cambiaron de giro y dieron paso al surgimiento de espacios autogestivos a las orillas del primer cuadro de la capital, locales de poca seguridad que lo único que garantizaron fue la supervivencia del rock. En el polo opuesto, las peñas proliferaron a lo largo de la ciudad, ganando adeptos y seguidores gracias a las actividades multidisciplinarias que se realizaban en su interior; al paso del tiempo estos mismos espacios fueron testigos del consumo acrítico de sus seguidores y disminuyeron el encanto hacia estos lugares, pero no lo suficiente para que desaparecieran.

En la última parte se presentan a los dos músicos objetos de estudio de este trabajo: Jaime López y Rodrigo González, como producto de todo el proceso que previamente se describió. Estos dos personajes y su obra fueron parte de la transformación del rock mexicano. Cabe destacar que no fueron los únicos pero fueron los casos más significativos, sus carreras se desarrollaron de manera paralela, compartieron aspectos aunque lógicamente cada uno tuvo inquietudes distintas, que los diferenciaron en cuanto a estilo. Ambos marcaron pautas para sus compañeros de generación y por supuesto para generaciones posteriores.

¿Qué los hace especiales? Las particularidades que los distinguen fueron precisamente su estilo de recrear ambientes rurales y urbanos a través del lenguaje y la música, el peculiar modo de cantar la realidad y las problemáticas de la sociedad mexicana. Es precisamente en la parte final donde desarrollamos la construcción del concepto rupestre, así como el análisis de una parte de su obra, mostrando al lector los aspectos de la cultura popular que cada uno de ellos refleja y retoma en sus letras, demostrando así que el rock mexicano adquirió una personalidad diferente, un lenguaje distinto y un nuevo discurso que pasó de ser meramente festivo, cruzó el umbral de la denuncia y la psicodelia para aterrizar en

un plano más poético y analítico, que pasó de ser un cover a ser una propuesta real.

CAPITULO I

La ciudad de México y su cotidianidad a través del tiempo

La otrora ciudad de los palacios ha visto en su proceso histórico las transformaciones no solo de sus estructuras físicas, también, inevitablemente de sus habitantes. Tanto los nativos del Distrito Federal como los que se han avecindado aquí, han transformado sus hábitos, costumbres y tradiciones, muchas de éstas se han integrado a otras traídas por los migrantes. En lo que respecta a sus intereses políticos y económicos, las movilizaciones sociales de los sectores que integran esta sociedad han logrado diversos éxitos: vivienda popular, servicios urbanos, representatividad y presencia política en los círculos del gobierno, entre otros. Como advierte Tamayo Flores Alatorre “La ciudadanía se constituye a partir de una serie de experiencias con las que se define su práctica y extensión, por ejemplo cambios en períodos de guerra, por la intensidad de los flujos migracionales, por la exacerbación de ideologías nacionalistas y por la naturaleza de la lucha social”⁶.

La conformación de la ciudadanía tuvo que pasar necesariamente por una reflexión propia, se fue construyendo a sí misma a través de la rutina y la cotidianidad, y en razón de sus necesidades de comunicación y trabajo. Es por eso que lo que hoy se entiende como “ciudadanía no es solamente una connotación política sino una construcción cultural basada en la membresía (estatus) y la identidad (sentido de pertenencia)”⁷. Tan pronto como estos sectores se sintieron diferenciados entre sí, y por lo tanto los miembros de cada

⁶ Sergio Tamayo Flores-Alatorre, “la teoría de la ciudadanía en los estudios urbanos: Estado y sociedad civil, derechos ciudadanos y movimientos sociales” en Anuario de estudios urbanos, núm. 3, México, UAM-Azcapotzalco, 1996, pág. 183

⁷ Sergio Tamayo Flores-Alatorre, op. Cit. Pág. 184

sector lograron entender su adscripción al grupo al que pertenecía por sus labores y condición social, comenzaron a aparecer las movilizaciones sociales como un intento de mejorar sus condiciones de vida o laborales. Poco a poco la ciudadanía iría tomando su lugar en la sociedad urbana.

La urbanidad como concepto

Desde que en 1928 se suprimieron en el DF y la Ciudad de México las municipalidades, su administración cambió y se convirtió en el Departamento Central, la ciudad enfrentó diversas problemáticas, entre ellas su propio crecimiento. La regencia prolongada por tres periodos de Ernesto Uruchurtu (1952-1966) permitió que la ciudad se mantuviera centralizada, es decir que las principales actividades industriales y comerciales se realizaran en la franja central de la capital, (lo que hoy en día conforman las delegaciones Venustiano Carranza, Cuauhtémoc, Benito Juárez y Miguel Hidalgo) donde la clase media tenía sus negocios y donde también sus hijos podían asistir a la escuela. Las otras delegaciones aun constituían zonas rurales que permitían la agricultura y el establecimiento de algunas fábricas. Esta intencionalidad de Uruchurtu, aunque finalmente respondía a cuestiones políticas de fondo, permitió un mejor control en la administración del Departamento del Distrito Federal.

El sistema de transporte en la ciudad llegaba a lugares claves que permitían a las diversas poblaciones poder estar comunicadas con redes de camiones y por ende, la gran mayoría de las rutas llegaban al primer cuadro⁸. Esto significó un desplazamiento considerable de fuerza de trabajo para activar la economía de la ciudad. Cada vez más personas dejaban sus lugares de origen en busca de mejores condiciones de vida y oportunidades de empleo. De ahí que el crecimiento urbano se convirtiera en uno de los mayores dilemas de Uruchurtu ya que “El progreso técnico juega manifiestamente un papel esencial en las transformaciones de las formas urbanas, a la vez influyendo en el nuevo tipo de

⁸ “Los transportes colectivos aseguraron la integración de las distintas zonas y funciones de la metrópoli, distribuyendo los flujos internos, mediante una relación espacio/tiempo aceptable”, Manuel Castells, *Problemas de investigación en sociología urbana*, Editorial Siglo XXI, 8va edición, México 1980, pág. 91

actividades de producción y de consumo que se desarrollan, y posibilitando a través del transporte y de las formas de intercambio en general, la superación de la distancia geográfica”⁹

Si se promovía un crecimiento de la ciudad tendría que sortearse de la mejor manera las consecuencias de una migración masiva, es decir satisfacer las necesidades de empleo, vivienda y transporte suficiente¹⁰, pero si este crecimiento se le salía de las manos no sólo acabaría por tener que enfrentar el problema del desempleo, sino una serie de inconvenientes principalmente económicos y políticos.

Entre las miras de los migrantes estaba el llegar a escalar en la estructura social y tener una participación política que les permitiera afianzarse en el presente y asegurar un buen futuro para sus hijos. Quienes podían aspirar a ésta fueron principalmente aquellos que tenían negocios familiares, pequeños talleres en la zona centro de la ciudad, o los burócratas trabajadores del gobierno. Sin embargo, para poder alcanzar este ascenso social, era necesario practicar ciertas costumbres o códigos de comportamiento que permitieran proyectar una buena imagen ante los demás, así como conseguir influencias estratégicas en sectores claves de la política. Acaso algunos de ellos recurrieron al *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño, todavía entonces popular entre las clases medias mexicanas, para quien urbanidad, “Es una emanación de los deberes morales, y como tal, sus prescripciones tienden todas a la conservación del orden y de la buena armonía que deben reinar entre los hombres y a estrechar

⁹ Manuel Castells, Op. cit. pág. 91

¹⁰ Para poder lograr este cometido se tenía que tener en cuenta una nueva organización de la ciudad como lo expone Castells donde las diversas actividades económicas se interrelacionaran para un óptimo desarrollo de la urbe: “La organización interna de la zona implica una interdependencia jerarquizada de las distintas actividades. Así la industria agrupa fases técnicamente homogéneas y separa unidades pertenecientes a la misma entidad jurídica. El comercio concentra la venta de productos raros y organiza la distribución masiva del consumo cotidiano. El sistema circulatorio dibuja los flujos determinados por la implantación de las actividades sirviendo de pulso de la aglomeración” Manuel Castells, Op. cit. Pág. 89

los lazos que los unen, por medio de las impresiones agradables que produzcan los unos sobre los otros”¹¹

En gran medida los sectores sociales fueron cooptados por la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP)¹², órgano del PRI fundado en 1943 para que convergieran en ella las organizaciones ciudadanas. Éstas dependían directamente de su participación política en las decisiones tanto en el partido como en las cuestiones propias de la regencia de la capital para que fueran tomados en cuenta por el propio partido y por consiguiente por los órganos de gobierno. Hubo sectores como el de los transportistas y los pequeños comerciantes que estuvieron cerca de la figura de Uruchurtu y que no acudían a la CNOP para exponer sus inquietudes. Se saltaban esta instancia, con lo que en lugar de fortalecer a la CNOP se tambaleaba su eficiencia y credibilidad. Por ello, se optó por conceder dicha importancia política a la clase media cuando el PRI lo decidiera así; por tanto este crecimiento social tan anhelado se estancó. Si por un lado la clase media buscaba un ascenso social, por el otro el PRI manejaba a sus organizaciones de manera tal que este sector se acoplara a sus planes partidistas. Si a esto agregamos que los sectores populares y las industrias veían en el Distrito Federal un espacio idóneo para su desarrollo y el establecimiento de sus instalaciones podemos ver la diversidad de intereses tanto económicos como sociales activos.

La clase media buscó el ascenso mediante los lazos que debían irse tejiendo con personalidades claves en la política o con instituciones que le facilitaran esta transición. El PRI le restó peso político a sus organizaciones populares y el crecimiento inevitable de la ciudad de México trajo consigo una realidad distinta

¹¹ Manuel Antonio Carreño, *Manual de urbanidad y buenas maneras*, 2 ed. Editorial Patria, México, 2004, pág. 45

¹² Esta confederación comprendía a toda la población que no fuera campesina ni obrera, pues dichos sectores ya tenían representación en la Confederación Nacional Campesina (CNC) y en la Confederación de Trabajadores de México (CTM), estaba integrada por comerciantes, pequeños empresarios y organizaciones de colonos es decir la clase media.

para todos los sectores sociales, panorama que provocó que este anhelo de avance clase mediero se estancara.

Cada vez más se dificultaba que los pequeños comerciantes e industriales pudieran competir con las grandes compañías, nacionales o extranjeras, en su afán de producir más y de expandirse dentro de la capital, lo que obviamente llevó a que una vez fuera Uruchurtu de la regencia su sucesor fuera Alfonso Corona del Rosal esto en el año de 1966, quien era partidario del crecimiento acelerado de la ciudad. Él buscó favorecer a los grandes industriales dejando de lado a los sectores medios, mismos que ya no podían aspirar a más; los hijos de esta clase media buscaban a toda costa ingresar a alguna de las instituciones de educación superior y así tener una vía más segura de movilidad social. Pero ni siquiera una carrera universitaria podía asegurarla, por lo que el concepto de urbanidad comenzó a dar un giro.

Los prejuicios morales de las familias recién llegadas de otras partes de la República, el crecimiento del número de desempleados y de colonias populares, sumado al interés de la regencia por el gran capital, provocó un cambio en las relaciones sociales de los habitantes de la Ciudad de México. Podemos entender mejor esta idea si consideramos que: “La afluencia a las ciudades es considerado mucho más como una descomposición de la sociedad rural más que como una capacidad del dinamismo por parte de la sociedad urbana. El problema es porque, a partir de esa penetración de una sociedad por otra, existe migración cuando de hecho las oportunidades de empleo urbano son muy inferiores al movimiento migratorio y el horizonte económico hartamente aventurado”¹³

La territorialización¹⁴ de ciertas actividades así como la creación de diversos estereotipos dieron cuenta de que ya no era cuestión de relacionarse con el otro a

¹³ Manuel Castells Op. Cir. Pág. 101

¹⁴ Entendemos por territorialización la distribución de las distintas actividades económicas por zonas específicas del Distrito Federal, agricultura hacia el sur en delegaciones como Milpa Alta, Xochimilco y parte de Tlalpan, actividades industriales en la zona norte como Gustavo A. Madero y Azcapotzalco y servicios en zonas como el centro y Coyoacán.

través de impresiones agradables y así formar un tejido social firme, más bien sucedió que la sociedad se hizo hermética. Los recién llegados venían con ciertos prejuicios acerca de los capitalinos¹⁵ y la mejor forma de tratar de preservar sus creencias y costumbres era teniendo relación con personas de su mismo lugar de origen o bien seleccionando cuidadosamente las amistades de la familia.

Por otra parte las personas que habitaban en colonias populares no tenían mucho trato con gente de condición social más favorable debido a que también ellos tenían prejuicios acerca de sectores más favorecidos. El hecho de poseer artículos de última generación y laborar generalmente para el gobierno como burócratas, alejó a este grupo que constituía una minoría en el Departamento del Distrito Federal, de los otros que siendo mayoría aspiraban a una mejor condición de vida.

Como se puede notar la urbanidad dejó de ser un concepto que buscaba encaminar las relaciones entre individuos hacia el orden y la armonía a través de las impresiones agradables de unos hacia otros, para convertirse en las relaciones sociales que entablan en un espacio urbano, individuos o grupos sociales que buscan preservar sus creencias y costumbres sobre las de los demás así como organizarse de manera distinta para alcanzar sus fines colectivos e individuales.

Reflejos de una Ciudad Moderna

Ante este proceso que experimentó la Ciudad de México entre las décadas de los 40 y 60, varios escritores y artistas mostraron en sus obras su percepción ante esta metamorfosis citadina. Antes, Carlos Fuentes había plasmado en *La región más transparente* la vitalidad de la ciudad y, José Emilio Pacheco, en sus breves *Batallas en el Desierto* propuesto la transición de esta sociedad que estaba a punto de ser invadida por la modernidad y una serie de nuevos valores que pondrían en jaque las costumbres y estatus de vida de aquellos que vinieron a alcanzar un cierto éxito económico. Pero realmente los reflejos que mejor perduran en el imaginario y la memoria de la gente son las imágenes y en este

¹⁵ como el que la ciudad capital era el espacio donde los valores se perdían o donde el estilo de vida americano predominaba, por lo que las tradiciones se desvanecían.

rubro es el cine donde se pueden ver identificados los diversos estratos sociales y la forma en que estos convivían. Si bien es cierto que el hecho de que a través de una película no necesariamente se percibe de manera fiel la realidad, sí podemos determinar que el cine aporta una visión de uno de los sectores que participan en este proceso de transición histórica. En relación a esto Carlos Monsiváis nos dice:

“Esto es quizá lo más importante, no existía en lado alguno la nación, el México que va surgiendo. No se conoce tan nítidamente el canon de los paisajes; no se han uniformado (hasta cierto punto) el habla campesina y el habla urbana; los arquetipos y los estereotipos están solo al alcance de los lectores, una especie minoritaria y su variedad y convicción dependen de los cómicos y los actores dramáticos. También, los sonidos y la galería fisonómica del país entonces un enigma o una sección de adivinanzas. Así, antes del cine sonoro en México los únicos espejos a la disposición son el desfile de hechos sangrientos a la sucesión de escenas fijas”.¹⁶

Por mucho tiempo la industria cinematográfica se dedicó a mostrar al México posrevolucionario en el que se trataba de reflejar los beneficios de la Revolución, aunque paulatinamente pasó de explotar esta imagen campirana para desarrollar sus historias en la ciudad, símbolo del progreso y desarrollo. A pesar de ser la misma ciudad la que mostraban las cintas, las perspectivas en las que se podía observarla eran variadas. Se produjeron desde comedias familiares hasta películas clasificadas en esos años sólo aptas para el público adulto. Tan solo en el género denominado de rumberas se mostraba una Ciudad de México hostil, con sus burdeles como lugares de “vicio y perdición”, bailarinas exóticas danzando al ritmo de la música afroantillana, haciendo las delicias de los caballeros asistentes a las salas. La mayoría de estas películas ponían énfasis en los valores de la familia nuclear (a pesar de su temática). Mostraban un melodrama en el que el machismo era más que evidente y la ciudad se mostraba como el sitio en el que “las buenas costumbres” podían perderse, En contraste con esta temática se

¹⁶ Carlos Monsiváis, *Las leyes del querer*, Raya en el agua-Santillana, México, 2008, P. 68

cultivaba el género de comedia familiar que manejaba su propio concepto alrededor de la urbe¹⁷.

En la película *La Familia Pérez* (1949) protagonizada por Joaquín Pardavé, se muestra de manera afable una familia que migra de Guanajuato hacia la capital en busca de un mejor estatus de vida y sobre todo de un ascenso social. Claro está que dicha familia podía ver amenazados sus valores y costumbres al tratar de adaptarse al nuevo entorno. En *Una familia de tantas* (1948) se aborda la transición de una sociedad conservadora a una más “liberal”, un proceso producto del periodo de la posguerra mundial, con una idea más cercana a lo que posteriormente se le conocería como *american way of life*, algo que José Emilio Pacheco ya había propuesto en su citada obra.¹⁸

Un tema muy socorrido y que va de la mano con el proceso de transformación de la ciudad es la pobreza. Tres cintas que marcaron época en el cine mexicano nos servirán como material de análisis. Las dos primeras, *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, ambas de Ismael Rodríguez con la participación de Pedro Infante y Blanca Estela Pavón, muestran la pobreza y los valores de los menos favorecidos sobreentendiendo que tales valores y virtudes son inherentes a esta clase social que resultan ser más sólidos que las de una clase con mejores recursos materiales. Tal como señala Carlos Monsiváis:

A la perdurabilidad de *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, la ayuda un canje: el de la conciencia de clase sustituida por una mezcla de rencor social y chantaje sentimental (la especialidad de la casa). A su vez el repertorio se arma con ingredientes de taquilla: la anciana en la silla de ruedas (el melodrama teatral), la

¹⁷ Al respecto podemos considerar lo siguiente “El género de las rumberas, y el cine que mostraba la vida en los barrios pobres de la ciudad, reflejaban el fenómeno de la creciente urbanización del país. La población de la ciudad de México había aumentado entre 1940 y 1950 más que en toda su historia” en la dirección electrónica <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/rumbarr.html>

¹⁸ “La capacidad de consumo real en las ciudades disminuye fuertemente en la medida en que el consumo directo de productos agrícolas se hace raro y toda una serie de nuevos gastos imprescindibles se añaden al presupuesto (sobre todo, transporte), sin contar el consumo innecesario inducido por la economía de mercado en desarrollo” este consumo es aquel que se comienza difundir por los medios de comunicación de masas, Manuel Castells, Op. cit., P. 102

usurera asesinada (crimen y castigo) una vil acusación de asesinato (la novela de folletín), la importancia de amigos fieles, la vecindad como cosmovisión, la vulgaridad y la generosidad de las comadres, la torpeza en el vivir propia de los que tienen un corazón de oro, la harta sangre. Y lo central un cine delirante y visceral describe una sociedad ferozmente jerárquica en el filo de la navaja entre las truculencias que la censura autoriza y las representaciones verosímiles de la ternura¹⁹

La idea de una ciudad en desarrollo es evidente, a pesar de que en esos momentos diversas ciudades del país están también en franco crecimiento, sin embargo sigue siendo la Ciudad de México el paradigma en tanto que es la que ofrece – y de esto dan cuenta diversas cintas de Ismael Rodríguez- las mayores oportunidades, solo que estas oportunidades eran de más fácil acceso para las clases medias y los burócratas al servicio del gobierno.

Por otra parte la cinta que mejor plasmó la realidad de esta ciudad en aquellos años fue la de Luis Buñuel: *Los olvidados*. Buñuel no era afecto a los melodramas e intentó evadir el sentimentalismo en algunas de sus películas. Respecto a *Los Olvidados* comentó: “Durante los tres años que estuve sin trabajar (1947-1949) pude recorrer de un extremo a otro la Ciudad de México, y la miseria de muchos de sus habitantes me impresionó. Decidí centrar *Los olvidados* sobre la vida de los niños abandonados y para documentarme consulté pacientemente los archivos de un reformatorio. Esto es, mi historia se basó en hechos reales²⁰”

En este filme se ven reflejados los sectores marginados, aquellos a los que el progreso olvida y las clases medias y la elite de la sociedad capitalina dejan de lado. Buñuel retrata en esta una de las tantas realidades de la ciudad. En contraste con la película de Ismael Rodríguez la intención de Buñuel es la de reflejar la realidad más que construir una historia: “Traté de denunciar la triste

¹⁹ Carlos Monsiváis, *Las leyes del querer*, Op.Cit., P. 34-35

²⁰ Luis Buñuel en la revista “Nuevo Cine”, núm. 4, 5 noviembre de 1961, referido en García Riera Emilio, *Historia documental del cine mexicano vol. 4*, México, CONACULTA-IMCINE-Gobierno de Jalisco, 1997, pág. 143

condición de los humildes sin embellecerlos porque odio la dulcificación de los pobres”²¹-diría el cineasta.

A lo largo de este espacio hemos podido ver que las percepciones de este cine acerca de la sociedad capitalina han ido en la misma línea del concepto que manejamos al principio de este trabajo: la urbanidad. En los filmes convencionales se muestra una relación de convivencia entre los diversos sectores sociales a partir de una “buena” impresión del uno hacia el otro, cada uno de estos sectores juega un rol que cada quien comprende y asimila. Tal idea funciona perfectamente para la construcción de historias con un potencial comercial. Las virtudes atribuidas a la pobreza son recurrentes en las películas de la época, muchas de ellas se convirtieron en éxitos de taquilla.

En estos melodramas la ciudad funge como un escenario que se adapta de acuerdo a las necesidades narrativas siendo hostil o amable con el protagonista. La cinta de Buñuel rompe con este concepto de urbanidad puesto que extirpa los valores y virtudes construidas alrededor de la pobreza y la ciudad y a diferencia de las otras producciones no idealiza la ciudad, la retrata sin más. Con este proyecto Buñuel rompe con la idea de la armonía y las buenas impresiones y pone de manifiesto que muchas de las relaciones entre sectores se dan más por prejuicios que por otra cosa.

Ya vimos cómo la ciudad y varios de sus personajes se reflejan en las manifestaciones culturales que alcanzaron amplia difusión entre los habitantes del Distrito Federal. Ahora pasemos a analizar otras dos obras que buscaron darle forma a una nascente identidad en esta ciudad capital: la historieta de la Familia Burrón, de Gabriel Vargas y las composiciones musicales de Salvador Flores.

Un vistazo a la sociedad urbana: Gabriel Vargas y la familia Burrón.

No cabe duda de que uno de los símbolos culturales del México contemporáneo ha sido la caricatura, en específico la que empezó a editarse en forma de

²¹ Luis Buñuel, revista “Nuevo Cine” núm. 4 op. Cit.

historietas, y entre las creaciones que marcaron época está la citada *Familia Burrón*.

La divertida historieta es creación de Gabriel Vargas, natural de Tulancingo, Hidalgo, aunque desde muy pequeño se acercó en la capital. Como la mayoría de quienes llegaban a la Ciudad de México, Vargas emigró en busca de mayores oportunidades y de una vida mejor.

A los 13 años entró a trabajar al periódico *Excelsiór* como ayudante del departamento de caricatura y poco después, en 1936, comenzó a ilustrar pequeñas notas. Pero su oportunidad llegó al participar en un concurso de historieta infantil de la editorial Panamericana para ilustrar un cuento infantil. Los dibujantes debían leer y plasmar las ilustraciones conforme al guión literario. La participación de Vargas consistió en ilustrar el cuento *Sueco rojo*, que trata de un gusano. Aunque el carácter del guión era sumamente descriptivo, las ideas no coincidían en lo absoluto con lo solicitado en la convocatoria. Se decidió por tanto a cambiar su guión. Las posibilidades de ganar cuando participaban en el certamen los más reconocidos caricaturistas, (algunos de ellos sus propios maestros) parecían remotas; para su sorpresa ganó el concurso por mejor argumento, es decir por la adaptación del argumento.

La creatividad de Gabriel Vargas siguió al servicio de *Excelsiór* hasta 1938 cuando la propia editorial Panamericana a través de su director el coronel García Valseca lo contrató y le dio la oportunidad de crear una historieta propia en la que pudiera plasmar sus ideas. Al director le interesaba poner en el mercado una historieta singular, que no se pareciera a ninguna: es así como nacen *Los superlocos*.²²

²² El mismo Gabriel menciona en una entrevista que al llevar el guión de los *superlocos* el coronel dudó si era o no una copia de los *supersabios*, pero al leerlo se dio cuenta de que la historia que proponía su nuevo historietista era distinta a las demás; en esta historieta se narran las aventuras de Filemón Metralla, un personaje posrevolucionario que reflejaba a un mexicano vividor. Esta historieta salió a la luz en 1938. La entrevista la realizó Elvira García para el programa de Radio UNAM *Retrato Hablado*. Transmitido en tres emisiones el 2,9 y 16 de agosto de 1979, Fonoteca Nacional, colección general.

Diez años después en una historieta de nombre *Pepín* presenta a manera de epílogo a *La Familia Burrón*. El éxito fue tal que la editorial Panamericana decidió lanzar al mercado esta original historia en 1951. El nombre de Burrón que se le dio a dicha familia se desprende de la idea de sobre la gente que cubren trabajando como “burros” largas jornadas laborales. Don Regino y Borola son los personajes centrales de esta historia que se desarrolla en el callejón del Cuajo, en una colonia popular de la ciudad. A lo largo de la historieta Borola trata de legitimar su pertenencia a un grupo social más alto, que al que en realidad le corresponde y por tanto sus relaciones sociales no son las mejores. Siempre acaba por aflorar su lado clasemediero, ya que el sueldo de Regino, la cabeza de familia no alcanzaba a cubrir las pretensiones de su consorte.

En concreto, la obra de Gabriel Vargas constituye una forma peculiar pero muy precisa de representar los rasgos más representativos de la clase media urbana de la ciudad de México; de esa clase media que se mueve entre el campo y la ciudad, que busca una identidad para afirmarse a sí misma en el espacio social en el que habita. A través de este trabajo el autor no pretende crear una consciencia de la mexicanidad, sino aportar un sentir de lo mexicano y de sus costumbres tanto en la ciudad como en el campo. La urbanidad se transforma en lo que refleja la historieta de los Burrón: una forma de mantener sus costumbres ante las de los demás, adaptándose a las nuevas circunstancias sociales.

En un aspecto sociológico puede decirse, tal como lo expresa Eugenia Chelet, “trata de crear personajes propios del México actual y así mismo las situaciones que viven los personajes son propias de la cotidianidad”²³

La intencionalidad de Vargas de crear algo nuevo lo llevó a encontrarse con la realidad. Es como si de alguna manera pudiera ver estos dibujos interactuando en la cotidianidad urbana, solo que con un tono menos chusco.

²³ La socióloga Eugenia Chelet se expresa así de la obra de Gabriel Vargas en la 3era. Parte del programa *Retrato Hablado* de Radio UNAM que se transmitió el 16 de agosto de 1979, Fonoteca Nacional, colección general.

Lo chusco de la cotidianidad: Chava Flores

A diferencia de Gabriel Vargas, Salvador Flores Rivera nació aquí en la Ciudad de México, en el barrio de la Merced, lo que le permitió desde pequeño la convivencia entre distintos sectores de la sociedad. Habitó en colonias de diferente estrato social: la Romita, la colonia Gabriel Hernández, Coyoacán. Pero lo más grato de su infancia para él fue la vida en la Romita.

Salvador, mejor conocido como “*Chava*”, tenía añoranza por la ciudad de antaño, con su dinamismo y con las formas de relación social que él experimentó en su niñez. Al correr del tiempo la convivencia en las vecindades se iría perdiendo paulatinamente por la modernización desmedida de la ciudad.

Para Chava Flores, una parte fundamental de la cultura mexicana eran los compositores y por eso que daba importancia a la recopilación de la obra de diversos músicos y cantautores, tal como lo confirman Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza: “En 1941, el profesor Jesús Romero Flores publicó en el periódico *El Nacional* “Corridos de la Revolución Mexicana”. Desde 1949 hasta 1952, Salvador Flores Rivera hizo lo mismo con El álbum de oro de la canción, revista quincenal”²⁴.

En 1951 compuso las canciones “Dos horas de balazos” y “La tertulia”; la primera inspirada en una película norteamericana de vaqueros y la segunda en una reunión social. Ambas fueron grabadas en enero de 1952 ; a partir de entonces se quedó como compositor de la estación de radio XEW. Si bien la revista que dirigió hubo de suspender su publicación por problemas económicos al menos le dejó una relación de profunda amistad con los compositores e intérpretes.

Flores es un ejemplo claro de aquellos migrantes que se negaban a perder su folclore, sus costumbres “Desde que el progreso existe va arrasando con todo”²⁵

²⁴ Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez, *Cancionero Popular mexicano tomo I*, México, CONACULTA- Océano, 2001, p. 11 esta cita es del prólogo que le hace Juan S. Garrido.

²⁵ Tercera parte de *Retrato Hablado* de Radio UNAM que se transmitió el 27 de agosto de 1981, Fonoteca Nacional, colección general.

llegó a lamentar el compositor. Por eso admiraba tanto a quienes se encargan de rescatar “lo nuestro”. Para él las modas musicales y sus éxitos efímeros con el tiempo acababan por perderse ante la incapacidad de arraigarse en la sociedad.

Las canciones de Chava Flores alcanzaron gran aceptación entre intérpretes como Pedro Infante, Germán Valdés “Tin-Tan”, Eulalio González “Piporro”, Luis Aguilar y Miguel Aceves Mejía. Cuando él mismo las interpretó, lo acompañó el Mariachi Vargas, llegando a colocarse como un referente infaltable en la música de la Ciudad de México, que además encontró en él a un insuperable “cronista”.

Algunas de sus composiciones son el vivo ejemplo de la nostalgia que muchos sentían en esos años. La canción “Mi México de ayer” que describe aspectos que vividos en su infancia y perdidos en razón del progreso es ejemplo de ello:

Empedradas sus calles, eran tranquilas bellas y quietas

Los pregones rasgaban el aire limpio, vendían cubetas

Tierra pa’ las macetas, la melcocha, la miel, chichicuilotos vivos

Mezcal en penca, y el agua miel

Al pasar los soldados salía la gente a mirar inquieta,

Hasta el tren de mulitas se detenía oyendo la trompeta

Las calandrias paraba el viejito fiel

Que vendía azucarillos que improvisaba en su verso aquel

Azucarillos de a medio y de a real, para los niños que quieran comprar

Estas cosas hermosas porque así yo las vi ya no están en mi tierra

Ya no están más aquí, hoy mi México es bello como nunca lo fue

Pero cuando era niño tenía mi México un no sé qué²⁶

Esta canción denota la añoranza por ese aspecto más rural que aún tenía la ciudad de México cuando era niño. En la última parte si bien no reniega de la ciudad moderna continúa empeñándose en representar para los demás “su” ciudad de antaño. En “Vino la Reforma” muestra la interacción de dos formas de vida distintas de una manera singular, poniendo como elemento común el Paseo de la Reforma. En sus letras Chava Flores buscaba de alguna manera reflejar no solo un sector de la sociedad si no de integrar a más de uno:

Vino la reforma, vino la reforma, vino la reforma a Peralvillo

Ora sí el curado ya se toma helado, y el highball se vende en estanquillo

Vino la reforma, vino la reforma, vino la reforma ya sabrán las lomas de los tacos

De cachete y bofe para que haiga roce pa´ que los de la alta sepan ya vivir

Aquí no hay gladiolas, coronas ni rosas solo tripa gorda que nos manda el PRI²⁷

En algunas de sus composiciones su intención es más la de mostrar un albur fino, un lenguaje pícaro popular, como las de “La Tienda de mi pueblo”, “Amor de lejos” y “El chico temido de la vecindad”, donde se nota la maestría del compositor a la hora de manejar el doble sentido sin caer en la vulgaridad.

De un embutido a un chorizo podías tu llevar

Longaniza de aquella que traen los inditos de fuera

Te acomodaba al llegar en mi hotel particular

Tres pesos más te sacaba por la regadera

Pero un buen día me perdí y hasta mi tienda vendí

²⁶ Salvador Flores, *Mi México de ayer*,

²⁷ Salvador Flores, *Vino la Reforma*

Sólo salvé del traspaso la parte trasera

Tuve una tienda en mi pueblo precioso lugar²⁸

Pero quizás en las dos composiciones en las que refleja todo su sentir es en “Sábado Distrito Federal” y “A que le tiras cuando sueñas mexicano”. La primera habla de algunos aspectos de la cotidianidad que perduran hasta la fecha; sin duda por esta canción se ganó el mote de “cronista la ciudad”. La segunda, una humorística crítica al mexicano, es una de sus canciones más conocidas y quizás la que mejor describe los más significativos defectos de la población.

Desde las diez ya no hay donde parar el coche

ni un ruletero que lo quiera a uno llevar

llegar al centro atravesarlo es un desmoche

un hormiguero no tiene tanto animal...

El que nada hizo en la semana está sin lana

Va a empeñar la palangana

Ahí en el Monte de Piedad hay unas colas de tres cuerdas las ingratas

Y no falta papanatas

Que le ganen el lugar²⁹

Para entonces la ciudad ya había crecido y Chava Flores había alcanzado una respetada trayectoria artística. Esta canción refleja el grado de madurez del compositor. Pero es en “A qué le tiras cuando sueñas mexicano” donde la crítica se hace más explícita.

²⁸ Salvador Flores Rivera, *La tienda de mi pueblo*

²⁹ Salvador Flores Rivera, *Sábado Distrito Federal*

La importancia de la obra de Chava Flores no radica en su carácter folclórico ya que no podemos decir que su repertorio pertenezca a ese género puesto que, como establece Federico Arana en su Libro *La música dizque folklórica*³⁰, no existe el folclor urbano. Su trascendencia más bien se debe a las referencias que nos ofrece en sus canciones acerca de la cotidianidad de la ciudad, aunque por otra parte él se definió como compositor y no como cronista. No obstante que su obra logra mayor difusión que la de algunos cronistas, no podría decirse que sus canciones hayan tenido alguna repercusión en la conciencia colectiva de los habitantes de la capital debido a que muchas de las situaciones que él satiriza aún permanecen vigentes.

CAPITULO II

Imagen e imaginario del joven

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

Yo no soy un rebelde, Los Locos del ritmo

En los años que comprenden las décadas del 40 y 50 la ciudad experimentaba un desarrollo económico acelerado y la migración fue un factor importante en este desarrollo. Prevalecía la idea de que el trabajo era lo más importante para alcanzar este crecimiento económico y social, razón por la cuál a la juventud se le relegó a un segundo plano en su papel como actor social³¹. En toda manifestación cultural se les apreció como aquellos que obedecían o debían obedecer las reglas de los jefes de familia.

³⁰ Federico Arana, *La música dizque folklórica*, México, editorial Posada, 1986, pág. 126. Arana se refiere a Chava Flores como un hombre que “Lleva muchísimos años componiendo canciones que continúan una vieja tradición humorística mexicana y que demuestran un espíritu observador y crítico”

³¹ Simplemente porque los jóvenes no formaban parte del mercado de trabajo

Desde el punto de vista de los adultos la juventud era la etapa en la que debía desarrollarse las aptitudes laborales o alcanzar los estudios superiores. Era el período de aprendizaje tras el cual había que insertarla en la sociedad como un elemento útil de la misma.

Los jóvenes, principalmente de clase media, buscaban integrarse a la educación superior en alguna de las instituciones que la impartían³², para así formar parte de una élite y, por supuesto, aspirar a una mejor calidad de vida. Por otra parte, en los sectores sociales más bajos buscaron hacerse de un empleo bien remunerado o bien aprender un oficio. Para este sector con terminar la educación básica era suficiente ya que el sustento no lo iban a encontrar a través de las aulas. Fueron pocos los que se ubicaron en ambos sectores obteniendo empleos de medio turno o con pagas suficientes para solventar los gastos de la escuela. En todos los casos se confirma la integración del joven a la sociedad como miembro activo de ésta. Pero debe hacerse notar algo importante que señala Brito Lemus: “mientras más se incorpora [el joven] al mundo adulto, más se aleja de la praxis divergente que es lo que caracteriza a los jóvenes”³³

Mientras que la adultez es la consolidación del proceso de integración a la sociedad, en la adolescencia inicia el periodo de aprendizaje, y algo que acompaña inevitablemente a la juventud en su desarrollo es el tiempo libre.

En palabras de Gerard Lutte, “El tiempo libre hace su aparición con la reducción del horario del trabajo, posibilitada por la evolución de la técnica que descarga algunos trabajos sobre la máquina, por las luchas obreras y por la presión de los industriales para aumentar el tiempo destinado a consumir productos”³⁴

³² Siendo la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional las más solicitadas, a pesar de que las universidades estatales ya existían una gran parte de estos jóvenes migrarían incluso para estudiar en algunas de estas dos instituciones educativas.

³³ Roberto, Brito Lemus “Identities juveniles y praxis divergente; acerca de la conceptualización de juventud” en Nateras Domínguez, Alfredo (coord.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, UAM/Miguel Ángel Porrúa, México, 2002, pp. 43-59

³⁴ Gerard Lutte, *La adolescencia. La psicología de los jóvenes de hoy*, editorial Herder, Barcelona, 1991, p. 234

El porcentaje del salario que estaba dirigido a los hijos de familia o en su caso el sueldo que percibían los jóvenes trabajadores satisfacían las “necesidades” de consumo de este sector de la sociedad:

“El consumo es para los jóvenes una modalidad privilegiada de transición al Estado adulto. En efecto como no pueden adquirir un estatuto independiente en el plano económico y afectivo lo buscan simbólicamente en el mundo del consumo, que viven como un espacio de elección en el que pueden afirmar su voluntad sin coacciones”³⁵

El intento de liberarse de las normas familiares por parte de los jóvenes implicó la conformación de nuevas expectativas de vida, nuevos valores que se diferenciaban de los de la familia. Pero la dependencia económica respecto al jefe de familia no les permitía obtener, por otro lado, una total autonomía, en contraste, aquellos que trabajaban conseguían dicha autonomía aunque las condiciones de vida no eran precisamente las más deseadas puesto que terminan por subordinarse a las necesidades del mercado “El mecanismo del consumir, que crea la ilusión de libertad, impide que muchos jóvenes se den cuenta de la realidad de su subordinación”³⁶

Para la situación que atañe al sentido de pertenencia se puede enfocar precisamente a la obtención de ciertos artículos o a la adquisición de nuevas maneras para sentirse integrados a un grupo. Por un lado, la clase media acomodada, aquella que logró trascender de la ciudad rural y colocarse en un nivel más alto, pudo proveer de estos objetos a sus hijos. Por otro, aquellos que no habían podido ascender en la escala social sólo pudieron ofrecer a sus hijos una vida decorosa. Fue precisamente en estas diferencias materiales donde empezaron a gestarse conflictos entre los diversos sectores juveniles.

³⁵ Gerard Lutte, op. Cit. Pág. 326

³⁶ Ibid. pág. 326

Como mencionamos en el capítulo anterior, el concepto de urbanidad se había transformado y superado por la realidad. La sociedad misma fue clasificando a los habitantes de un sector de la ciudad de acuerdo al desarrollo de la misma, división que también implicó las peculiares libertades que estos jóvenes se tomaban (consumo de alcohol y marihuana) y las consecuencias que estas traían.

Pero al mismo tiempo el poder adquisitivo jugó un papel importante en esta diferenciación, ya que los que tenían mayor capacidad de consumo adquirían bienes materiales que hacían más evidente la brecha económica. En ocasiones (como todavía sucede en la actualidad) el hecho de consumir los productos y depositar en ellos su estatus social o los que se sugerían en las películas como necesidades de la juventud (en determinado momento lo fue el automóvil) señalaban, por una parte, el conflicto entre los distintos sectores juveniles. Por otro lado la educación³⁷ implicaba la reflexión sobre el entorno social extrayéndose un poco de la percepción general de considerar a la juventud un periodo de desenfreno. A este respecto señala el antropólogo social Alfredo Nateras:

El ámbito social en el que se desarrolla la juventud, configura imágenes que dan cuenta de los imaginarios colectivos de lo que implicaría ser joven, es decir estas imágenes están construidas a través de las propias instancias de la sociedad, con respecto a la representación que se hagan de lo juvenil; donde cobran particular importancia las industrias culturales, los medios masivos de comunicación y los ámbitos educativos, religiosos y familiares entre otros. Asimismo, los jóvenes como actores sociales, se van haciendo de esas imágenes de manera que imagen y categoría se cubren y construyen mutuamente³⁸

³⁷ Claro ésta que en los estudiantes de disciplinas como las ciencias sociales y las humanidades eran más claras en aquel momento las reflexiones acerca del entorno social, no obstante en otras disciplinas también había activismo y reflexión aunque en menor proporción

³⁸ Alfredo, Nateras Domínguez, "Presentación" en Nateras Domínguez Alfredo (coord.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, UAM/Miguel Ángel Porrúa, México, 2002, P. 10

Para observar desde una de las diversas aristas a esta juventud adentrémonos ahora a dos de las manifestaciones culturales más relevantes de mediados de siglo, en primera instancia el canto nuevo, su llegada y difusión en nuestro país en sus primeros años. La otra manifestación que abordaremos es el rock, adentrándonos de igual forma en su llegada, difusión y apropiación.

Redescubrimiento de la cultura latinoamericana: El Canto Nuevo

Que se levanten todas las banderas cuando el cantor se plante con su grito

Que mil guitarras desangren en la noche una inmortal canción al infinito

Si se calla el cantor, Horacio Guarany

Sin entrar en el debate de si el Canto Nuevo es o no un movimiento folclórico, lo cierto es que a partir de los sesenta, al nacer este género, la forma de componer música popular tendría una tendencia política y social definida. La nueva canción acudió a la música folclórica porque esta última es una manifestación del pueblo, y corresponde a deseos y conflictos reales que constituyen la vida profunda de una comunidad, pueblo o país. Un antecedente directo del canto nuevo es el folk, aunque de hecho fueron expresiones alternas, una de las principales inquietudes de la folk music fue buscar sonidos tradicionales de culturas originarias. Esta surge en una gran cantidad de países, por lo que podemos decir que en un primer momento esta corriente musical estuvo ligada a un ámbito académico ya que las primeras piezas en darse a conocer fueron las que lograron trascender mediante la tradición oral.

Tiempo después se buscó no sólo retomar esta música sino que además se comenzó a trabajar en una nueva forma de escribir canciones. América Latina vivía procesos políticos difíciles y esto motivó que numerosos artistas decidieran salir de sus países de origen en busca de proyectarse en el extranjero. Algunos músicos como Atahualpa Yupanqui, Leda y María, Violeta Parra, el Trío

Paraguay, y Horacio Guaraní, ya contaban con fama y público que los escuchaban en Europa.

En Francia, específicamente en la ciudad de París, estos personajes lograron consolidar el folclor latinoamericano primero y el movimiento de canto nuevo después. Al principio se dedicaron a redescubrir la cultura ejecutando canciones con instrumentos tradicionales, generando así una profesionalización de la música por parte de los artistas. Cabe destacar que algunas canciones no tenían una notación musical, por lo que muy a menudo las canciones eran interpretadas directamente de la tradición oral, como lo habían escuchado originalmente las personas, con temáticas propias, con términos regionalistas aspecto que llamaba mucho la atención de los franceses, quienes con otros europeos comenzaron a integrar grupos de esta música.

La canción latinoamericana se convirtió en el furor del momento en bares y tabernas del barrio latino de París al que asiduamente asistían numerosas personas entre ellas intelectuales y estudiantes que veían en esos grupos una manifestación auténtica, algo que los hacía estar en contacto con el mundo americano.

En un principio el relato de los ambientes y las costumbres rurales eran los temas más recurrentes en las líricas de los cantantes, pero en poco tiempo de mano de otros artistas que no conocían a ciencia cierta la situación que se vivía en Latinoamérica por lo tanto el canto tomó una nueva perspectiva, la de recrear ambientes rurales y exaltarlos sin conocer necesariamente este tipo de espacios, tal es el caso de *Los Incas* a la cabeza de Narciso Michberg, quien con todo y grupo ayudaron a la música de la canción El cóndor pasa que interpretó el dueto Simon y Garfunkel, obviamente descontextualizada totalmente de la canción original de los Andes.

En México el señor Beno Liberman quien junto a Arturo Warman, José Raúl Helmer e Irene Vázquez promovieron música autóctona en Radio Universidad, esto como preámbulo del canto nuevo en México. Además, con el regreso de

varios estudiantes de Francia que habían visto el esplendor de este movimiento se fundó en 1962 la primera peña en México, *El pesebre*, nombrado así por haber sido anteriormente un establo. Con la colaboración de Lilian Verine, Rubén López, Rubén Ortiz, Jorge Saldaña, Salvador Ojeda entre otros, se empezó a consolidar este movimiento en nuestro país.

Este fenómeno musical también empezaría a cobrar auge en las naciones cuya situación política era incierta. Como ejemplo tenemos que en el periodo posterior al triunfo de la Revolución en Cuba surge el movimiento de la *Nueva Trova Cubana* que en sus piezas enaltecía a los revolucionarios y al pueblo cubano por su determinación, por la libertad conquistada. Este movimiento que también marcó el desarrollo cultural en América Latina estuvo encabezado por Carlos Puebla, Noel Nicola, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez. Con sus composiciones todos ellos contribuyeron significativamente a fortalecer el régimen.

En Chile la crítica social, el contenido político y el activismo de los cantantes empezó a ser más notable después de 1963, cuando estudiantes universitarios se introdujeron en la investigación folclórica teniendo, como referente a Violeta Parra, veamos:

“Yo no protesto por mí, porque soy muy poca cosa, reclamo porque a la fosa van las penas del mendigo, a dios pongo por testigo que no me deje mentir que no me hace falta salir un metro fuera de la casa para ver lo que aquí nos pasa y el dolor que yo viví”³⁹

Bajo este pensamiento de clara crítica hacia los regímenes que estaban al servicio de la burguesía varios interesados en este movimiento político-cultural comenzaron a componer piezas musicales y a interpretar cantos de corte revolucionario, entre esos jóvenes estudiantes se encontraba Víctor Jara, un estudiante de Teatro que se encargó de difundir no sólo el canto nuevo si no el compromiso social del músico, la obligación de dotar al pueblo de un canto propio

³⁹ Violeta Parra, *Antología* “Décima: yo no protesto por mí” Warner, 1999

“Nuestra canción no es una canción de protesta, es una canción popular porque ella está unida íntimamente a la juventud y al pueblo, íntimamente en sus sentimientos más nobles, en su deseo ferviente de ser libres y vivir mejor, por eso es popular”⁴⁰

En 1962 ya se había instalado en México la primera peña, como anteriormente se mencionó. Este hecho no sólo marcaba el inicio de una manifestación cultural, folclórica y popular, también serviría como un nuevo medio de difusión de las ideas de izquierda. Todo ello recibía una influencia importante de la nueva canción chilena como de la nueva trova cubana, con sus representantes, sus luchas sociales. Por un lado el triunfo de la revolución bajo el mando de Fidel Castro y por otro el triunfo en 1970 de la Unidad Popular en Chile.

México nunca pronunció su postura acerca de la Revolución Cubana, por lo menos no hasta el gobierno de Díaz Ordaz. Dicho factor nos da a entender que no significó problema alguno la difusión de la nueva canción en México, al menos en sus inicios.

Con el auge del canto nuevo en México se buscó la manera de recuperar algunas canciones tradicionales, en especial los corridos de la revolución. Varios artistas consiguieron rescatar algunos de ellos, como fue el caso de *Los Folcloristas*⁴¹ y de Óscar Chávez y Amparo Ochoa.

Mientras que Amparo Ochoa, originaria de Sinaloa, se dedicó a recuperar algunas canciones de la revolución mexicana, como una forma de evidenciar que las condiciones del campesinado sinaloense no habían cambiado mucho desde el Porfiriato, -*El barzón o la muerte de Emiliano Zapata*, son algunos ejemplos- Oscar Chávez asumió una perspectiva más urbana recuperando canciones como

⁴⁰ Dialogo de Víctor Jara en *Víctor Jara habla y canta en vivo en La Habana*, (reedición) Warner, 2001

⁴¹ Aquí en México el círculo académico, al igual que en Chile, se encargó de dichas investigaciones formales, principalmente en comunidades que mantuvieran sus tradiciones ya fuera en la capital o en otras zonas del país. Véase María del Carmen Rubio Mancilla, *La difusión del Canto nuevo en México*, (tesis) México, UNAM Ciencias de la comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1994

*Román Castillo y La maquinita*⁴², y enfocándose hacia la sátira política y social que en su obra musical se constituyó entre sus mayores aciertos.

Con ambos cantantes nace una corriente cultural muy importante, ya que otros artistas y estudiosos se dan a la tarea de rescatar las canciones tradicionales acudiendo incluso a la recuperación oral de lo más representativo de las distintas regiones del país. Tales iniciativas reciben en algunos casos el apoyo del Estado - como lo recibió Hellmer en su momento- lo que da como resultado una serie de grabaciones de sones y otros géneros tradicionales.

En Chile tras la desaparición de Violeta Parra en 1967 se comienza a notar un decidido activismo político, y los objetivos del canto nuevo se replantean. Uno de los foros esenciales de debate se ubica en el primer encuentro de la nueva canción promovida por la Casa de las Américas en La Habana, Cuba en 1970: “En este encuentro se definieron algunas características de lo que debía ser la Canción Protesta y se resaltó su función social como aparato de fuerza y arma de lucha a favor de procesos revolucionarios políticamente de izquierda. El fin principal perseguido con este encuentro fue responder a preguntas sobre el género, y abrir canales efectivos para la divulgación de esta nueva manifestación musical”⁴³

También en Chile artistas como Víctor Jara, los grupos *Quilapayún* e *Inti Illimani* con sus canciones y discursos en sus presentaciones, apoyan a la Unidad Popular, el principal movimiento de izquierda en ese país. En México cantantes como la citada Amparo Ochoa, también empiezan a adquirir cierto protagonismo en mítines, algo que también es un factor que explica la aceptación entre los sectores juveniles, que en esa época estaban siendo bombardeados por la cultura del rock & roll en todos los medios de comunicación.

⁴² Las letras de estas canciones se encuentran en Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez *Cancionero Popular mexicano tomo I*, México, CONACULTA- Océano, 2001, 666 pp.

⁴³ Fabiola Velasco, “La nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición” en *Presente y Pasado. Revista de Historia*, Año 12. Nº 23, enero-junio, 2007, P. 147

“Con el auge de esa música el folklore mexicano sufre un proceso de desfasamiento al despolitizar a las masas populares de su arte proletario, lanzando a la canción urbana a la producción, que le asegura su venta fácil y eficaz”⁴⁴

Es importante hablar en este sentido de la integración de los cantantes a los movimientos estudiantiles, como el de 1968. Ellos se convirtieron en promotores de organizaciones sindicales y estudiantiles como el Consejo Nacional de Huelga (CNH).

Una de esas promotoras fue sin duda Judith Reyes (1924-1988) perteneciente a una generación que nutrió a la música popular mexicana. Inició una carrera artística que la llevo a ser cantautora con un fuerte potencial comercial. Trabajó al lado de Jorge Negrete, pero a la muerte del cantante dejó los escenarios para dedicarse al periodismo. Trabajó principalmente en Chihuahua donde se gestó una rebelión campesina encabezada por los líderes, Álvaro Ríos y Arturo Gámiz, a quienes conoció. Su carrera como activista es ampliamente reconocida pero la autenticidad de su canto es notable: “Reyes no llegaba a cantar y ya, sino que buscaba construir un pedacito de socialismo, tenía una misión más trascendente”⁴⁵

Al respecto Federico Arana⁴⁶ menciona la importancia de que una artista con su talento y sólidas convicciones hubiera estado situada en este género. Fue tal su compromiso social que fue a dar a la cárcel en diversas ocasiones debido a que, además de cantar las cuestiones políticas y denunciar los abusos de las autoridades, participaba en los mítines. Actuaba lo mismo en eventos estudiantiles, que en actos políticos de sindicatos y demás manifestaciones populares. Es de destacarse su enorme talento para la composición y la

⁴⁴ María del Carmen Rubio Mancilla, *La difusión del canto nuevo en México*, op. cit. Pág. 27 la autora hace referencia al rock & roll y su popularidad

⁴⁵ Tania Molina Ramírez, “Judith Reyes más que hacer arte rescató el sentido del corrido: Liliana García” en *la Jornada* 19 de marzo de 2008

⁴⁶ Véase su libro *La música dizque folklórica*, México, editorial posada, 1986

interpretación. Ella, resignificó el corrido dotándolo de nuevos contenidos sociales acordes con su momento histórico.

La inconformidad de la juventud crecía en diversas latitudes del mundo, de ahí la importancia de los movimientos estudiantiles alrededor del mundo. “En este contexto, el denominado Mayo Francés y la frustrada Primavera de Praga de 1968, fueron demostraciones colectivas de inconformidad y de consciencia de renovación social”⁴⁷. En todo movimiento se manifestaban los estudiantes universitarios influidos del pensamiento marxista y de perspectivas críticas que si bien no significaban un peligro real para los regímenes de sus países, fueron el blanco idóneo para la política anticomunista norteamericana que intervino de manera indirecta en la represión de dichas manifestaciones.

En México las movilizaciones estudiantiles convocadas por el CNH y apoyadas por diversas organizaciones sociales de la Ciudad de México desencadenaron la represión brutal que culminó en la matanza de Tlatelolco, misma que se convirtió en detonador de la nueva canción en nuestro país. Con las siguientes frases Judith Reyes denunció la ocupación de Ciudad Universitaria septiembre de 1968:

“Igual que bestias con botas
han pisoteado
al patio, el libro, la escuela, y la dignidad
fueron a mearse en las aulas
y convirtieron
en un cuartel mi querida Universidad”⁴⁸

En resumen, el movimiento de la nueva canción que se desarrolla en paralelo a las movilizaciones estudiantiles adquiere rasgos muy particulares, pues responde

⁴⁷ Fabiola Velasco, op. cit. Pág. 144

⁴⁸ Judith Reyes, “La ocupación militar de la Universidad”, *Crónica Mexicana*, 1969

a circunstancias político sociales de orden internacional, como son el triunfo de la Revolución Cubana, las protestas en contra de la intervención militar norteamericana en Vietnam, el avance del socialismo en otras naciones de Latinoamérica. La nueva canción se constituyó como una manifestación cultural no sólo para el disfrute de los jóvenes en sus ratos de ocio; tuvo además la intención de difundir un pensamiento crítico y una nueva conciencia social.

Aquí viene la plaga: El Rock & roll

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

Hoy nomás con su guitarra pegándole cachetadas canta puro rock & roll

Elvis Pérez, Lalo Guerrero

Para hablar de los orígenes del rock estadounidense tenemos que remontarnos más allá de la década de los 50. El rock es una asimilación de diversos aspectos de la vida de los negros en los Estados Unidos: por un lado del canto religioso conocido como *Gospel* articulado como antifona⁴⁹, por otro del *blues* surgido en los años 40, con su carácter melancólico producto de las aceleradas transformaciones de un paisaje rural a uno urbano. Muchos de quienes escribieron los primeros blues ponían especial atención en los sentimientos que causaban aquellos frenéticos cambios, pero a su vez el blues fue manifestación de una liberación sexual. Esto constituyó un aspecto a considerarse, la sociedad norteamericana no vio con buenos ojos estas temáticas, y durante mucho tiempo fue catalogada como música para los sectores más bajos, de ahí la repulsión a que sus hijos oyeran esta música.

El blues es lento, melancólico, áspero, no se asimila tan fácilmente. Con la modernización y la tecnología aplicada a los instrumentos musicales se pudo lograr un sonido singular y transformar al blues en algo más: “Tenía un espíritu

⁴⁹ Al cantante principal se le responde en coro haciendo alusión a una especie de Dialogo

más abierto, menos lamentativo, contenía el germen de lo que después se conoció como soul, y para fines prácticos ya era rocanrol”⁵⁰

Como lo establece José Agustín, el blues se transformó en una música más festiva, donde quedaba de manifiesto no solo la creatividad de composición si no también la habilidad de ejecución de los instrumentos modernos, a partir de aquí grandes del blues como los son B.B. King, Muddy Waters Jhon Lee Hooker, T. Bone Walker y Elmore James fueron las figuras que más llegaron a influenciar a los posteriores rocanroleros.

La modernización alcanzó a la música. La industria musical experimentó un auge importante con la radiodifusión regulada y la posibilidad de colocar a artistas en el gusto masivo de la gente. Algunos apostaban a enfocarse a la venta de discos para un público poco explotado en esos años: “Durante la década de los 1950-1960, el negocio de las grabaciones empezó a explotar un mercado nuevo y de grandes posibilidades de ventas: las ventas a los adolescentes, Así los gustos de los jóvenes fueron el factor decisivo en la formación de una de las tendencias principales de la época: el rock & roll”⁵¹

El *rythm & blues* predecesor directo del rock no tuvo una acogida muy rápida por algunos sectores conservadores de la sociedad; aun así, las disqueras obtuvieron un buen número de ventas gracias a artistas como Chuck Berry, Etta James, Fats Domino, The Coasters, Little Richard, The Chords, Bo Diddley entre otros. Los artistas blancos asimilaron esta música y le añadieron country. De esta corriente surgieron Bill Haley, Jerry Lee Lewis, los Everly Brothers y Elvis Presley.

El rock no solo significó la música, sino también la creación de estereotipos que encontraron un arraigo entre los jóvenes norteamericanos uno de ellos fue James Dean, sobre todo por su actuación en *Rebelde sin causa* que causó furor en Estados Unidos y todo el mundo. A partir del lanzamiento de cantantes blancos el rock se constituyó en una completa industria que abarcaba desde la música

⁵⁰ José Agustín, *La contracultura en México*, Grijalbo-Mondadori, México, 1996, P. 32

⁵¹ David Ewen, *Historia de la música popular Norteamericana*, Editorial Novaro, México, 1965, P. 270

pasando por el cine hasta llegar a los instrumentos musicales, la ropa, los automóviles y motocicletas. Los problemas de la juventud no habían sido atendidos. A tales alturas, la sociedad solo se había encargado de encasillar a los adolescentes en un estilo de vida predeterminado y sin atender sus inquietudes. Por eso, al igual que en México y en una infinidad de países más, la delincuencia juvenil azotaba sus ciudades. La brecha generacional comenzaba a notarse debido a que estos jóvenes eran desertores precisamente del sistema establecido. El pandillerismo fue un reflejo del desgaste de las instituciones “Los pandilleros en Estados Unidos –algo semejante sucedió en México- fueron los primeros aficionados prácticos de la onda; los primeros aficionados al alcohol a las benzedrinas, la mota”⁵²

Pero la creciente industria del entretenimiento aprovechó al máximo la situación, a pesar de que al principio no era visto con muy buenos ojos el hecho de que una manifestación cultural propia de un grupo históricamente relegado a un segundo plano, fuera imitada y reproducida por jóvenes de un sector más favorecido por la historia; tanto las disqueras como las productoras cinematográficas echaron mano de Elvis Presley, supuesto “renegado”, y Bill Halley para afianzar una imagen totalmente inofensiva de lo que era el rock & roll. Con Elvis principalmente los jóvenes redescubrirían su sexualidad, aunque aún con una tímida expresión.

Una vez consolidado este movimiento, una vez que los estigmas habían sido superados en su mayoría por parte de la sociedad norteamericana, el rock se difundió en otras partes del mundo a través de la música de Halley, o la de Chuck Berry y compañía. Así como llegó a México llegó a otras partes del globo terráqueo.

Curiosamente en México, el nuevo ritmo se presentó sin muchas expectativas, no llegó anunciado con bombo y platillo; tuvo que pasar por un proceso de asimilación muy duro con una incierta línea direccional. Veamos lo que nos dice Arana al respecto:

⁵² Parménides García Saldaña, *En la ruta de la onda*, 2da edición, editorial Diógenes, México, 1974, P. 17

“Pero un buen día Pablo Beltrán Ruíz le encarga a su saxofonista Héctor Hallal “*e/ árabe*” unos arreglos pulidos y chabochones para ver si pegaban con el roc. A mediados del 56 la orquesta de don Pablo inicia sus rocanroleadas radiofónicas y graba *Mexican rock & roll* (RCA 709972) así como *Rico rock & roll* y *A ritmo de rock & roll* (RCA 709972) De inmediato, la brecha abierta por Beltrán Ruíz fue recorrida por Luis Márquez, Chucho Hernández, Cuco Valtierra, Lupe López, La Marimba Cuquita de los Hermanos Narváez, etc”⁵³

Lo anterior significa que diversas orquestas ya consolidadas en el gusto de la gente, y sobre todo dedicadas a un género lo bastante sólido y difundido como era la música tropical y el jazz, buscaron una nueva alternativa a la cual acudieron no por estar convencidos de la efectividad de dicha música en el plano comercial, más bien trabajaron en los arreglos musicales de piezas que sonaran a rock & roll y en base a eso tener una nueva sensación, que si bien le abrían expectativas comerciales, no desplazaría de ninguna forma a la música afroantillana (o por lo menos eso creían ellos), Aunque Pablo Beltrán fue uno de los pioneros del rock en México, no debe dejarse de mencionar a otro que con su obra marcó también las primeras páginas del rock en nuestro país: la orquesta de Juan García Esquivel, que junto a la orquesta de Mario Patrón, musicalizó varias de las cintas que se empezarían a producir con una temática centrada en los jóvenes⁵⁴: como *Juventud desenfrenada* (1956) *La locura del rock & roll*, *Al compás del rock & roll*, *La rebelión de los adolescentes* y *Muertos de miedo* (1957)

A pesar de que estos fueron los auténticos pioneros del ritmo en México, a quien se debe realmente un reconocimiento es a Gloria Ríos, quien con sus presentaciones en centros nocturnos y participaciones en las primeras películas de rock & roll, la citada *Juventud desenfrenada* (1956) o *Concurso de belleza* (1957) y *Melodías inolvidables* (1958) comenzó a darle una imagen a esta música. Además de ser una de las figuras que impulsó de manera férrea al rock,

⁵³ Federico Arana, *Guaraches de ante azul, Historia del roc mexicano*, 2da edición, María Enea, México, 2002, P. 34

⁵⁴ O mejor dicho una temática idealizada y estereotipada de los jóvenes en esa época con sendos discursos y tramas morales y convencionales

interpretó melodías de García Esquivel en las que la lírica no era ni muy complicada ni muy llamativa, pero era eficaz porque era descriptiva acerca del baile y de los movimientos, mismos que no eran nada complicados ni demasiado provocativos. Pero para la sociedad de ese entonces, el que una mujer bailara de esa forma, tomando un rol sexual definido y desinhibido, era una completa provocación.

Esto, que fue el inicio del rock en México, puede ser entendido como una etapa de introducción, en la que los músicos no entraron de lleno, sino a tuestas, con pasos cautelosos para no fallar ya que habían abierto una brecha en un camino sinuoso y oscuro. Es de resaltar que mientras en los Estados Unidos eran los jóvenes quienes interpretaban las canciones y actuaban en las películas encausados por adultos que los dirigían en el mundo de la farándula, en nuestro país ocurría algo distinto. Los primeros que actuaron en las cintas producidas con temática rocanrolera y quienes interpretaban las canciones (como Gloria Ríos) no entraban en el rango de edad en la que se encontraban sus compañeros norteamericanos. En otras palabras, era una manifestación que llamaba a la juventud pero que no era impulsada por jóvenes, se trataba de una visión e interpretación de la juventud desde la adultez⁵⁵.

Pero este inicio fue vital ya que tanto las disqueras como las productoras de cine se encargaron de difundir y promover esta música entre los jóvenes, música que no era bien vista ni por los padres ni por los sectores más conservadores que veían en el rock & roll un atentado contra la cultura nacional. Pero una vez dentro del entorno cultural, difundido y proyectado, los jóvenes (principalmente adolescentes de clase media) comenzaron a asimilarlo e imitarlo.

Durante muchos años se ha considerado a los Locos del Ritmo como los primeros en grabar un disco de rock mexicano (octubre de 1959) pero Federico Arana⁵⁶

⁵⁵ Un ejemplo claro de esto es la película *Los chiflados del rock & roll* de 1957 producida por Cinematográfica Calderón. En ella actuaron Pedro Vargas, Luis Aguilar y Agustín Lara, adultos con una trayectoria artística importante; la juventud aún no estaba presente en la cinematografía de rock & roll realizada en México.

⁵⁶ Federico Arana, *Guaraches de ante azul, Historia del roc mexicano, op. cit.* P. 134

consigna que la primera grabación se efectuó en Mérida, Yucatán una ciudad no considerada entre las grandes productoras de rocanroleros del país, encontró ahí la grabación de *Los Monjes*, es una grabación que reconoce como “muy mala”, pero que al fin y al cabo fue la primera. Después vendrá la grabación antes mencionada de los Locos del Ritmo, que por cierto no salió a la luz. Así pues, el primer disco que salió a la venta fue el de los *Black Jeans* titulado *La batalla de Jericó* (Peerless 1960) una adaptación de un canto religioso.

Para José Agustín, 1957 es el año en el que el rocanrol hecho por y para jóvenes era ya una realidad y esto es cierto, en una justa medida, debido a que en esos años grupos juveniles comenzaban a surgir no solo en la Ciudad de México sino en diversos puntos de la República. Pero no es hasta 1960 que todo esto se ve reflejado en las grabaciones, películas y programas de TV que comenzaron a darle espacio a las agrupaciones juveniles:

“De un concurso de aficionados de televisión salieron Toño de la Villa y los Locos del Ritmo, que realmente eran los que traían mejor onda, tenían capacidad de componer y eludieron la gringada de ponerse un nombre en inglés como todos los demás rockeros que a partir de 1958 brotaron en México”⁵⁷

Propiamente podemos establecer que desde octubre de 1959, la juventud irrumpió en la escena musical, apropiándose del rock hasta 1961; este periodo de lucidez de infinidad de grupos que a la postre tendrían éxito y trascendencia, sin mencionar que las apariciones de estos mismos grupos en la pantalla grande era ya un hecho, se afianzó así al rock entre la preferencia del público juvenil, los Black Jeans, Los Boppers, Los Sinners, Los Rebeldes del rock, Los Hooligans Los Rockin Devils, Los Spitfires, Los Teen Tops fueron los que llevaron la batuta en cuanto a presentaciones y grabaciones.

En 1961, la intervención por parte de promotores y compañías discográficas, llevó a separar a algunos de los vocalistas de los grupos populares, para así crear

⁵⁷José Agustín, *La contracultura en México*, op. cit. pág. 34

ídolos propios al más puro estilo Hollywood. Fue así como Manolo Muñoz (Gibson Boys), César Costa (Black Jeans), Enrique Guzmán (Teen Tops), Julissa (Spitfires) dejaron sus agrupaciones. A esta corriente se unirían Alberto Vázquez y Angélica María.

Ya como solistas, estos cantantes incursionaron en la balada, género que logró asegurar el éxito comercial a las casas disqueras; aunque esta nueva corriente propiciada por los dueños de las discográficas, si bien no restó los espacios a los grupos, si orilló a que se acoplaran a las nuevas exigencias comerciales, por tanto la mayor parte de la música grabada en los años posteriores, sería de corte romántico. Aun así, los grupos no dependían solamente de los espacios proporcionados por los medios masivos de comunicación; también existían otros que les permitían expresarse y desarrollarse como músicos: los cafés cantantes que en sí mismos marcaron una diferenciación entre los que acudían a tocar a estos locales y los que no lo hacían:

“Ahí conocí a los SINNERS, SLEEPERS, SPARKS, HOOLIGANS, REBELDES DEL ROCK, (fueron ellos los que trajeron a los Tjs con JAVIER BATIZ que nunca cantó con ellos en México) PROFETAS, ESCLAVOS y otros, al mismo tiempo estaban los fresísimos programas de TV, Orfeón y no recuerdo que otras ondas, donde veíamos a grupos que no estaban en los cafés como HITTERS, BELTMONTS, LEO CON JD, SONIDO CINCO, APSON BOYS, LOUD JETS, CARRION, RENOS, ROCKIN DEVILS, LOS LOCOS DEL RITMO, MONJES, CRAZY BIRDS etc etc”⁵⁸

Caso curioso fueron estos lugares, ya que a pesar de que no se vendían alcohol ni drogas (o por lo menos no se descubrió que lo hicieran), la sociedad les tenía cierto temor por lo que con el paso del tiempo sufrirían represión por parte de las autoridades. A estos locales llegaron grupos de otros estados de la República

⁵⁸ Vivian Klein, *Revista Sonido* No. 77, Año 1971, tomado de Merced Belén Valdés Cruz, *Rock Mexicano ahí la llevamos cantinfleando*, México, Encuadernaciones López, 2002, pp. 27-28, las mayúsculas son de la autora

(principalmente de la frontera norte) con otro bagaje cultural más influenciado por de ideas y ritmos cercanos al blues.

Esta sería la segunda etapa del rock en México y es en ella donde surgieron grupos juveniles que comenzaron a interpretar canciones ya triunfadoras en inglés, después, adaptaciones de éxitos del rock al español, algunas composiciones instrumentales y por último composiciones originales en español.

C A P I T U L O I I I

Proceso de transformación de cultura de masas a cultura subalterna

Una vez consolidado en la industria de la música, el rock tuvo diversos espacios en los medios masivos de comunicación así como en los locales donde este género era requerido por su popularidad y tenía un buen potencial para seguir siendo explotado y difundido al público juvenil. Por otra parte, el canto nuevo seguía cooptando seguidores en las universidades, peñas y espacios donde el pensamiento crítico estaba presente: mítines, huelgas y asambleas del propio partido comunista.

Si recordamos bien que diversos conflictos estudiantiles estallaron a finales de la década de 1950, el enfrentamiento con las autoridades se fue recrudeciendo conforme avanzaban los años 60, década en la que no sólo hubo un enfrentamiento político, también existió un enfrentamiento en cuanto al entretenimiento. Se puede aportar una hipótesis respecto de la estrepitosa prohibición y cierre de los cafés cantantes. Durante estos años la presencia y organización de jóvenes en ciertos eventos de izquierda propiciaron que las reuniones masivas de estudiantes se vigilaran muy de cerca debido a la tensión que existía en torno al acercamiento que se pudiera haber tenido con el socialismo. Recordemos que en 1959 ya había triunfado la Revolución Cubana y

bien podemos ligar esta situación política con la que establece Federico Arana cuando se refiere a que hubo una pugna entre los proveedores habituales de entretenimiento nocturno, es decir entre los cabarets, y los cafés cantantes de menor capacidad (tanto monetaria como para albergar a muchos parroquianos). Esta idea queda fundamentada en el oficio del Lic. Benjamín Olalde, fechado el 30 de enero de 1965:

...contravienen grave y sistemáticamente los artículos 2, 7 y 30 del reglamento contra el ruido en vigor, además de carecer de licencia, el café funcionaba con grave perjuicio al interés y orden públicos ya que propicia el ejercicio de la prostitución entre adolescentes y fomenta el rebeldismo sin causa que conduce a una aguda delincuencia juvenil en nuestro medio, asistiendo a dicho establecimiento mujeres de conducta dudosa quienes desvían a la juventud y `provocan desorientación...al relajamiento de costumbres mediante la imitación extralógica de los aspectos negativos de usos de idiomas extranjeros totalmente en pugna con la idiosincrasia de nuestra población datos de cuya existencia da cuenta constantemente la prensa citada así como otros medios informativos⁵⁹

Si ponemos atención en el oficio se mencionan la existencia de delitos de la talla de la prostitución y delincuencia juvenil en general, además de mencionar un relajamiento de la moral mediante la imitación de costumbres e idiomas extranjeros; En pocas palabras un lenguaje paternalista y en un tono de sermón que expresa por un lado el conflicto generacional en el que de nueva cuenta gana la generación que está en el poder y por otro echa mano de la satanización de un “joven idealizado ” que ellos mismos impulsaron.

En otro extracto del mismo oficio se menciona “además de carecer de licencia, el café funcionaba con grave perjuicio al interés y orden públicos ya que propician el ejercicio de la prostitución en los jóvenes adolescentes y fomenta el rebeldismo sin causa”, lo sorprendente es que este tipo de establecimientos, por demás

⁵⁹ Citado en Federico Arana, *Guaraches de ante azul, la historia del roc mexicano*, México, 2002, María Enea, pág. 225

numerosos funcionaban sin licencia, también es increíble que se consideraran un perjuicio público a pesar de que la mayor parte de los asistentes a estos locales eran menores de edad y no se vendía alcohol.

Durante la administración de Uruchurtu lugares como el Harlem, *Schiafarello*, *Milleti*, *Ribeau*, *Ula Ula*, *Up D Lup*, *La Rana sabia*, *La telaraña*, *El punto de fuga*, *El coyote*, *El ego*, *Memphis*, *Chaquiris*, *La Rue*, *Yea Yeah* y *La cigarra* fueron cerrados. En cambio permanecieron abiertos locales como *Pao Pao*, *La fusa*, *Lovel*, *Barrio Latino*, *Dar es Salam* entre otros, todo durante los últimos años de la administración del regente Ernesto P. Uruchurtu que salió del cargo en 1966.⁶⁰

Para finales de los 60 el rock tendría una influencia más profunda, con otro tipo de finalidades distintas a las impulsadas por la industria; el canto nuevo por su parte se iría encaminando su vocación inicial de “popular” a una manifestación cada vez más política, utilizando claro está, elementos folclóricos en su discurso.

Con una influencia cada vez más evidente de los grupos británicos como The Beatles, The Rolling Stones, The Who o algunos artistas estadounidenses como The Doors, Jim Hendrix, y Janis Joplin los grupos mexicanos se encaminaron a una serie de experimentaciones musicales así a la búsqueda de otras temáticas en sus letras, más allegadas a un descubrimiento espiritual, a la sexualidad libre, al uso de la droga y a la “crítica de la sociedad establecida”

En contra parte, la nueva canción tenía sus pilares en figuras de la talla de Bob Dylan y Joan Baez, así como en Violeta Parra, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Judith Reyes, José de Molina y Amparo Ochoa, promotores incansables de la conciencia y la crítica.

Teniendo presente, cómo mencionó en el segundo capítulo del trabajo que la primera peña se establece en 1962, surge una pregunta ¿por qué a estos locales no se les puso la misma atención que a los cafés cantantes? Posiblemente porque el canto nuevo aun no tenía un número de seguidores demasiado amplio por ello a

⁶⁰ Idem. P. 225

pesar de su profundidad lírica, no significó una amenaza propiamente. Además en las peñas se ejecutaban diversas expresiones culturales que sencillamente no llamaban la atención. Las peñas empezarán a tener una presencia importante a partir de 1968 como lo refiere Arana en la *Música dizque folclórica* “ Y he aquí que la clase media mexicana, ávida de ilustración fácil y de dar pequeñas sacudidas a su enorme vacío existencial, elige la música folcloroide como panacea cultural”⁶¹

Dos años son claves para la transformación de estos dos géneros, el de 1968 con todas sus implicaciones políticas y sociales y 1971 año del “halconazo”, que marcó un parte aguas en la música del rock.

1968-1971, cambio de perspectivas y visiones del rock y canto nuevo

En la década de los 60 Estados Unidos puso especial atención en América Latina, ¿con que finalidad? Cuba había consumado su revolución en 1959, el socialismo estaba rondando de cerca los territorios americanos y el vecino país decidió tomar una medida que lograra contener el avance de su antagónica doctrina política, bajo este marco nace la Alianza para el Progreso, un programa que permitía que EU otorgara préstamos a los países de tercer mundo para que fueran invertidos en sectores estratégicos y poder así aislar a dichas naciones de todo contacto ideológico y comercial que se pudiera tener con Cuba y la URRS.

El diagnóstico de la administración Kennedy sobre los riesgos revolucionarios fue similar al de los estructuralistas, que veían en el atraso económico y el subdesarrollo la principal causa del descontento político y se pensó que con un rápido crecimiento (a tasas anuales de 2.5% del PIB per cápita) se podrían desalentar nuevos brotes de violencia. Para permitir un crecimiento hemisférico armónico y sostenido nació la Alianza para el Progreso, una reedición continental del plan Marshall⁶²

⁶¹ Federico Arana, *La música dizque folclórica*, Op. Cit pág. 61

⁶² Carlos Malamud, *Historia de América*, Madrid, Alianza editorial, 2005, p. 460

Al paso del tiempo lo que significó de manera inicial una intervención “preventiva” otorgando créditos para el crecimiento económico se convirtió en una estrategia defensiva al realizar un intervencionismo directo, militar y político en las naciones de América Latina, ya sea con incursiones militares, adiestramiento de grupos paramilitares en territorio norteamericano o impulsar golpes de Estado como ocurrió en Chile.

Sin embargo, tras el asesinato de Kennedy, el gobierno de Lyndon Johnson cambió las prioridades para la región y abandonó la idea del crecimiento económico. En su lugar se impuso la doctrina de un mayor intervencionismo, con consecuencias dramáticas en las dos décadas siguientes. De este modo la alianza para el progreso perdió fuerza y los objetivos de desarrollo económico, reforma al Estado y democratización pasaron a un segundo plano, al igual que las reformas agrarias, que solo sirvieron para realizar tímidos repartos de tierras. En su lugar, la seguridad y la defensa continental ocuparon el centro de la política hemisférica de Estados Unidos⁶³

Hacia 1966 el gobierno mexicano con su política de “desarrollo estabilizador” buscó un crecimiento económico acelerado por medio de apoyo al capital extranjero y por supuesto al crecimiento urbano, siendo la capital del país la que principalmente recibió el impulso sin pensar en las lógicas consecuencias de un crecimiento desmedido.

“Dado que Diaz Ordaz estaba ahora libre para impulsar sus prioridades de desarrollo urbano, la Ciudad siguió creciendo rápidamente y las condiciones se deterioraron”⁶⁴

En esta época se vio una mayor migración rural hacia la ciudad y esta situación recrudesció la problemática de la falta de la vivienda y servicios públicos, además

⁶³ Carlos Malamud, Op. Cit., P. 461

⁶⁴ Diane Davis, *El leviatán urbano*, op. Cit. Pág. 277

de que el año olímpico trajo consigo una crisis económica⁶⁵, producto ni más ni menos que de las políticas urbanas del regente y el presidente en turno.

El descontento social en diferentes sectores fue evidente y trajo como resultado manifestaciones que ponían en riesgo la estabilidad o mejor dicho la imagen del país ante la comunidad mundial. La imposición de un modelo económico y político que impulsaba y protegía los intereses de una clase privilegiada provocó que las industrias y comercios locales, en el caso de la Ciudad de México, fueran decayendo al grado de la desaparición de algunos de ellos, lo que significó mayor desempleo.

Diversos sectores medios se manifestaban públicamente en contra de la poca o nula atención que el gobierno (local y nacional) y el Partido oficial les otorgaba. La situación en el campo no era menos crítica, pero las movilizaciones urbanas principalmente en la ciudad capital, tuvieron una repercusión inmediata por la significación que el gobierno le daba a los espacios urbanos, símbolo del progreso nacional, según el Estado.

El movimiento estudiantil que estalla en 1968 tuvo su repercusión inmediata al cooptar a un sector poco politizado pero con mucho entusiasmo de participar en los cambios de la sociedad mexicana. Las movilizaciones masivas, las brigadas y los mítines fueron las principales características del CNH.

El tomar las calles como espacio de libre expresión fue una de sus victorias, así como integrar a diversos grupos sociales, a algunos elementos del sector obrero y a amas de casa a su movimiento fue otro logro, demostrando que la multiplicidad de grupos que engrosaron estas manifestaciones estaban conscientes de la importancia de los jóvenes en el nuevo panorama político y social del país.

⁶⁵ "México presenció una espiral inflacionaria que reducía el poder de compra de las clases urbanas populares y medias hasta un grado que no se había visto desde la última crisis grave a mediados de la década de 1950. Además, según afirma Leopoldo Solís, los problemas inflacionarios estallaron en 1968, luego de los empréstitos y los gastos gubernamentales masivos para las olimpiadas" véase Diane Davis, *El leviatán urbano*, op. Cit., P. 280

Entre julio y octubre de 1968 el gobierno de Díaz Ordaz se encargó de amedrentar y reprimir a los manifestantes estudiantiles, echando mano (claro está) de los elementos adiestrados en Estados Unidos⁶⁶ y del batallón especialmente entrenado para procurar la seguridad durante la realización de los juegos olímpicos. Tlatelolco no marcó el final del movimiento estudiantil, fue necesario formular una nueva estrategia, por lo que las movilizaciones multitudinarias cesaron durante un lapso considerable de tiempo.

A partir de este año las condiciones comenzaron a cambiar poco a poco en distintos sectores de la sociedad y la cultura principalmente, en la política el PRI procuró integrar a elementos jóvenes a sus filas, otros jóvenes más congruentes con sus posturas políticas se mantuvieron como activistas sociales.

En los inicios de la década de los 70 las corrientes culturales se diversificaron. Un ejemplo es la llamada literatura de la onda que tomaría forma y cada vez más fuerza. Esta manifestación es significativa de la época debido a que era literatura producida por la misma juventud. Sus máximos representantes como José Agustín, Parménides García Saldaña y Gustavo Sainz crearon un estilo narrativo que no seguía un estilo definido en sus novelas, ensayos o teatro imprimían la visión de la juventud.⁶⁷

El teatro comienza a tener una presencia independiente que se refleja en el nacimiento de colectivos y organizaciones como el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) que nace poco después, tomando foros como la Casa del Lago y el Foro Isabelino donde se presentaron obras de

⁶⁶ México tuvo elementos del ejército que fueron entrenados en los Estados Unidos como parte de esta “colaboración” de la que hablamos al principio de este capítulo, para más información se puede consultar los documentales producidos por la casa productora Canal seis de julio *Operación Galeana* y *Tlatelolco: Las claves de la masacre*, así mismo para más información acerca del movimiento estudiantil se recomienda revisar *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, *Parte de Guerra* de Julio Scherer García, *Los días y los años* de Luis González de Alba

⁶⁷ Estos autores son referidos por José Agustín, él mismo explica acerca de la literatura de la onda: “En los años sesenta surgió en México una literatura sobre jóvenes escrita desde la juventud misma, lo cual se tradujo, en los mejores casos, en autenticidad, frescura, humor, anti solemnidad, irreverencia, ironía. Significó también un concepto distinto de literatura, pues la densidad literaria se daba a través de uso de un lenguaje coloquial” en José Agustín, *La contracultura en México*, óp. cit p. 95

teatro universitario. Al salir de estos foros incursionaron en espacios públicos como explanadas, parques o en las calles, haciendo popular y accesible la cultura y sobre todo ofreciendo una perspectiva crítica a sus espectadores⁶⁸

En 1971 nuevamente las manifestaciones multitudinarias hacen su aparición, pero esta vez no sería un movimiento igual de integral como fue el de 1968, aunque también sería reprimido por parte del Estado el 10 de junio. Frente a la Normal de Maestros los manifestantes, entre ellos estudiantes y maestros de esa institución así como de otras más de educación pública, se enfrentaron a los llamados “porros” y el grupo paramilitar denominado “Halcones” de donde se desprende la denominación que actualmente se le da a esa fecha: “el halconazo”⁶⁹

Como antes se dijo, este tipo de represiones se dieron más para contener la organización de jóvenes que tendieran hacia un pensamiento crítico de izquierda, realmente esta manifestación no significó peligro alguno para el gobierno. El resultado que arrojó este nuevo episodio fueron muertos, heridos y la criminalización de la manifestación pública lo que provocó replantear nuevas estrategias de organización.

En septiembre de ese mismo 1971 se organizó un festival que hoy constituye un hito en la historia del rock en México. En Avándaro, municipio de Valle de Bravo en el Estado de México se organizaba cada año una carrera de autos, y ese año no fue la excepción, solo que los organizadores Armando Molina, Luis de Llano, Justino Compeán y Eduardo López Negrete quisieron organizar un espectáculo musical para amenizar la competencia. Con presupuesto reducido lograron convocar a un cartel muy ambicioso integrado por las bandas Fachada de Piedra, Los Dug Dugs, El Epílogo, Los Tequila, La División del Norte, Peace and Love, El

⁶⁸ Véase la obra *Si me permiten actuar, Testimonio de Enrique Cisneros*, México, CLETA, 1986, 272 p.p. Enrique Cisneros “el llanero solitario” plasma a manera de memorias las actividades realizadas por el CLETA en sus primeros años

⁶⁹ Véase *Halcones nunca más, memoria contra la impunidad*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2011, 84 p.p. y Héctor Ibarra Chávez *Juventud rebelde e insurgencia estudiantil: las otras voces del movimiento político-social mexicano en los años setenta*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012, 264p.p.

Ritual, Mayita Campos y los Yaki, Bandido, Tinta Blanca, El Amor y Three Souls in my Mind⁷⁰

Consiguieron la anuencia del entonces gobernador Carlos Hank González, lo cual no fue difícil ya que suponía un buen negocio. El fracaso nunca estuvo contemplado, además al gobernador le motivaba tener un evento de tal magnitud para sus intereses políticos “Para *Gengis Hank* aprobar la realización del festival fue un arriesgado juego político, pero llevaba las de ganar; si todo salía bien, él saldría beneficiado; si salía mal, podía deslindarse; pero en cualquiera de los casos atraería la atención nacional hacía él, además tendría una especie de censo para saber que tanto había crecido la inconformidad juvenil”⁷¹

Por lo que respecta a la promoción del evento resultó un éxito rotundo. Se echó mano de anuncios en el periódico, en las estaciones de radio e incluso de la propia televisión: “Cuando la televisión manda, se cumple y punto. Pero acaso la posibilidad de participar en un festival parecido al de Woodstock o al de Monterrey fuera tan atractiva que con el simple rumor hubiera bastado. Pero no, la caja boba no cesaba de predicar: *Maestro, vamos a Avándaro*. Además, no faltaron revistas como *México canta* y *Pop* lanzadas a reforzar el mensaje”.⁷²

A este festival se le pone especial atención por tres cosas, la primera es que la organización estuvo en manos de jóvenes, la segunda por la plataforma que significaría tocar en este festival, y la tercera por que se llevaba a cabo tan solo 3 meses después del halconazo en el Distrito Federal.

La realización de este festival estuvo plagada de irregularidades en su organización, desde la paga a los grupos participantes hasta cuestiones técnicas: “Los organizadores creían que le hacían un inmenso favor a los grupos al permitirles tocar, ya que la noticia del festival había relampagueado entre los chavos y se esperaba una asistencia enorme, además que las sesiones se

⁷⁰ Una declaración de Armando Molina aparece referida en Federico Arana, *Guaraches de ante azul* pp. 275-281 donde menciona los pormenores de la organización del festival.

⁷¹ José Agustín, *La contracultura en México*, Op Cit. P. 85

⁷² Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del roc Mexicano*, Op Cit. P. 269

transmitirían por radio, se grabarían en audio para producir un disco y en video para la televisión y se filmarían para el cine”⁷³

“La música iba a ser la misma que podía escucharse cualquier domingo en el hoyo fonqui preferido, y el atizón o el gomazo serían más o menos lo mismo, sin embargo el reventón era auténticamente insólito para la raza roquera”.⁷⁴ Lo anterior referido por Arana tiene mucho de cierto, eran grupos que se podían escuchar en los hoyos fonqui, el cartel estaba compuesto por bandas que regularmente tocaban en distintas partes del país, y los más reconocidos en el Distrito Federal, pero en estas condiciones era imposible no asistir, era una fiesta masiva convocada por la música del rock. No importó ni clases sociales ni lugares de origen, como lo mencionan reporteros del *Excelsiór* los días 11 y 12 de septiembre: “Hay expectación en la juventud, tanto del Distrito Federal como de los estados de México, Michoacán, Puebla y Jalisco”⁷⁵ “Hay de todo, muchachos de barriada que alternan en peculiar lenguaje, con jóvenes de barrios residenciales de la Ciudad de México”.⁷⁶

El número de asistentes fue muy superior al contemplado en un inicio debido a situaciones que se escaparon de las manos de los organizadores “Centenares de muchachos dieron un gran rodeo por el cementerio municipal para no pagar boleto. A otros sin blanca en los bolsillos se les permitió pasar”⁷⁷, lo cual es reafirmado por Eduardo López Negrete, uno de los organizadores: “De los 150, 000 solo 30, 000 pagaron boleto, se nos colaron por todos lados”⁷⁸

En cuanto a la infraestructura para el sonido y el escenario también hubo diversas fallas. *Excelsiór* describe el escenario de la siguiente forma:

⁷³ José Agustín, *La contracultura en México*, Op Cit. Pág. 86

⁷⁴ Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del roc Mexicano*, Op Cit. Pág. 271

⁷⁵ “Hoy se inicia el festival pop de Avándaro con 150 000 personas” en *Excelsiór*, sábado 11 de septiembre de 1971, p. 11-B

⁷⁶ “Nudismo y mariguana” en *Excelsiór*, Domingo 12 de septiembre de 1971, p. 17-A

⁷⁷ “Nudismo y mariguana” en *Excelsiór*, Domingo 12 de septiembre de 1971, p. 17-A

⁷⁸ Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del roc Mexicano*, Op Cit. p. 283

El escenario luce extraordinario y ayer mismo se hicieron las pruebas de peso, con costales de cemento, y de inmediato, al tener la seguridad de que puede soportar toneladas de equipo electrónico, se empezaron a instalar los potentes amplificadores de las guitarras, contrabajos, órganos, piano y efectos que emplearán los participantes juveniles⁷⁹

Federico Arana recoge el testimonio de *La Prensa* del 9 de septiembre: “En el escenario del festival están instaladas cien bocinas para amplificar el ruido”⁸⁰. La energía eléctrica falló en varias ocasiones. En la nota de *Excelsiór* del 13 de septiembre se menciona “Un final que sobrevino después de un accidental corto circuito que dejó a oscuras y en silencio la improvisada plataforma en que dos conjuntos no pudieron actuar”⁸¹

Este episodio ocurrió después de la presentación de Peace and Love, ya que en su turno entonaron la canción *Mariguana* y en su afán por despertar (o mantener despierto) el ánimo del público arengó a los asistentes al grito de “chingue a su madre el que no canté”. Después de este grito la transmisión que se enviaba por radio se cortó, y las fallas comenzaron a ser cada vez más importantes, esto lo refiere Juan Contreras, asistente al festival y que da su testimonio en *Guaraches de ante azul*:

Después tocó El Ritual, y ahí fue donde empezaron las fallas. Se fue la luz. Como siempre el baterista se aventó un solo, pero llegó el momento en que se cansó y ya no le siguió. Luego vino la luz para los aparatos pero no para los reflectores y estos chavos aprovecharon para aventarse una canción que habla del diablo: Lucifer o no se qué onda y la hicieron media macabra y jaladas así ¿no?⁸²

El final de este festival fue un completo caos, y no pudo ser de otro modo debido a la saturación de gente asistente. El poblado de Avándaro, incluido el club de golf,

⁷⁹ Hoy se inicia el festival pop de Avándaro con 150 000 personas” en *Excelsiór*, sábado 11 de septiembre de 1971, p. 11-B

⁸⁰ Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del roc Mexicano*, Op Cit. p. 269

⁸¹ “El tropel en resaca sale de Avándaro” en *Excelsiór*, Lunes 13 de de septiembre, p. 16-A, 1971

⁸² Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del roc Mexicano*, Op Cit. p. 271

sufrieron los estragos no de una multitud de jóvenes drogadictos si no de una mala organización. El pasto e instalaciones del club de golf sufrieron daños, la carretera se bloqueó durante horas y fue necesario enviar autobuses por parte del gobierno del Estado de México y del Departamento del Distrito Federal para desahogar el tránsito.

El balance de este evento tanto por parte de los medios de comunicación como del gobierno no fue positivo. Las notas amarillistas que referían a un número bastante elevado de intoxicados y de casos de sobredosis no estaban tan alejadas de la realidad, pero incluso esto también resultó responsabilidad, en parte, de los organizadores ya que no hubo un abasto suficiente de alimentos ni agua, además de que la droga que se encontró y decomisó fue revendida dentro del evento por los guardianes del orden⁸³.

Por otra parte, la enorme cantidad de jóvenes asistentes explica también la ineficacia e ineptitud por parte de la regencia del DDF para atender a su juventud. A partir de junio de 1971 no se les podía convocar multitudinariamente en un espacio público, por tanto siendo un evento masivo de música juvenil no pudo ser menor la respuesta, A partir de aquí el rock tendría que luchar contra toda difamación y sus intérpretes resistir los embates en espacios alternativos a los acostumbrados, o simplemente abandonar el barco y cambiar de género.

El surgimiento de *Folkstars* y el melodrama del rock

Durante los años setenta al rock se le cerraron los espacios debido a la campaña de desprestigio que se puso en marcha, solo algunos se mantuvieron abiertos “En los setenta el rock encontró sitio en Radio Universidad y Radio Educación, donde se emitió *El lado oscuro de la luna*, de Villoro/Derbez”⁸⁴. Aun así las condiciones

⁸³ “aquellos era un trafique...los mismos policías vendían...tal vez era la que le quitaban a los muchachos que llevaban al servicio médico, pero decían ¡jórale barato, barato! Y sacaban los carrujos de `café” esto lo refiere Juan Contreras en Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del roc Mexicano*, Op Cit. p. 272

⁸⁴ José Agustín, *La contracultura en México*, Op.cit. p. 122

en las que se tuvieron que desarrollar los artistas fueron muy desfavorables. Si recordamos bien, al inicio del presente capítulo se mencionó una de las situaciones principales de la proliferación de los hoyos funky: la política de persecución hacia los cafés cantantes. Por otro lado, el festival de Avandaro trajo consigo malos dividendos para los artistas de rock así que de manera paulatina las fuentes de trabajo fueron desapareciendo. En un acto por demás legítimo, aunque no efectivo, algunos músicos llevaron sus inquietudes hasta niveles burocráticos con el siguiente documento referido por Merced Belén Valdés Cruz:

MANIFIESTO DE LOS MÚSICOS

Acuerdo tomado por quienes suscribimos el siguiente documento. La comunidad integrada por músicos, escritores, reporteros, fotógrafos, pintores, dibujantes, diseñadores, cineastas, actores y actrices, publicistas ejecutivos y empleados, organismos y empresas.

PRIMERO

Los músicos hacemos un muy enérgico llamado a nuestro Sindicato Único de Trabajadores de la Música y directamente a nuestro secretario general, señor Venustiano Reyes, para que con su carácter representativo, ocurra ante las autoridades federales y del Departamento del Distrito Federal y ante las instituciones privadas que sean necesarias y obtenga de ellos la creación de fuentes de trabajo para nosotros sus agremiados.

Muchos de nosotros tenemos bastantes años de pagar cuotas sindicales y hasta ahora no recibimos el beneficio de ello. Nos referimos concretamente a la absoluta carencia de lugares donde hacer música de rock & roll, bien producida y bien pagada.

SEGUNDO

Todos hacemos un llamado muy enérgico a las autoridades y entidades privadas, para que realicen cuanto sea necesario y nuestra generación y nuestra cultura se

manifiesten sin represión en nuestra música, en nuestra manera de vestir y de hablar, en nuestros escritores y artistas. EXIGIMOS RESPETO.

TERCERO

Demandamos la atención de las empresas de televisión, para que hagan programas que nos interesen y nos ocupen. Como público y como mercado somos muchos, razón material suficiente, en caso de que las morales no valgan.

CUARTO

Condenamos a las compañías grabadoras por su falta de profesionalismo, su pésimo equipo y desinterés para grabar grupos y bandas mexicanas. Eso si, venden el resto de discos importados.

QUINTO

Condenamos a las radiodifusoras especializadas por su total ignorancia de lo que es buena música, su fraude al público y su grave desprecio por el músico mexicano.

SEXTO

Condenamos a la prensa escrita por su falta de información acerca de la realidad de nuestra generación.

Muy especialmente a la prensa especializada que informa mal y tarde de lo que sucede en el extranjero (artículos plagiados en su mayoría), de México y de los mexicanos sólo será el 20 por ciento de sus páginas.

SÉPTIMO

Condenamos a los intelectuales por su alejamiento en esta generación.

OCTAVO

Condenamos al cine por su perversidad y falsedad; aparte de pésima calidad. Ejemplo “Bikinis y Rock” ¡Cámara señores!

NOVENO

Les pedimos a todos que se alivianen y nos ayuden. Nosotros seguimos trabajando.

(VAN MIL FIRMAS)

México D.F., Agosto 18 de 1972⁸⁵

En el anterior podemos notar la sincera preocupación y las justas exigencias en beneficio de su gremio, las condenas son puntuales hacia la prensa escrita y hacia las mismas compañías disqueras, pero sobresalen los últimos tres puntos, el séptimo en el cual condenan a los intelectuales por su alejamiento, el octavo donde condenan al cine y el noveno donde piden que se alivianen.

Su lenguaje es auténtico, sin formalismos y directo, representa su estatus social como jóvenes, quizás por este aspecto tampoco los tomaron en serio, pero volviendo explícitamente al contenido del documento, el punto siete dice “Condenamos a los intelectuales por su alejamiento en esta generación” estrictamente hablando los intelectuales estuvieron siempre inclinados a corrientes políticas definidas y también hacia el existencialismo, ¿Cómo podían pedirles eso? Varios de esos mismos intelectuales aseguraban y creían firmemente en que eran una especie de infiltración cultural extranjerizante, y que por tanto atentaba contra la idea nacionalista que permeaba aun estos círculos académicos.

Conviene detenerse en el punto ocho que señala: “Condenamos al cine por su perversidad y falsedad; aparte de pésima calidad. Ejemplo “Bikinis y Rock”

⁸⁵ Merced Belén Valdés Cruz, *Rock Mexicano ahí la llevamos cantinfleando*, Op. Cit. p. Dicho documento publicado también en Jorge Velasco, comp. *Rock en salsa verde*, Ediciones uva tinta-CONACULTA, México, 2013, pp. 86-87

¡Cámara señores!”. Recordemos que grupos como los Dugs Dugs, Tinta Blanca, Bandido, entre otros, participaron en esta cinta así como en otras. Así las cosas ¿Por qué la condena si ellos mismos se prestaban para la realización de cintas de esta naturaleza? Recordemos que la década de los 70 no se caracterizó por un cine de calidad, así que tampoco a los demás sectores artísticos les fue bien.

Por último el punto nueve dice: “Les pedimos a todos que se alivianen y nos ayuden. Nosotros seguimos trabajando.” El rock se caracterizó, por lo menos en otros países por ser contestatario. En cambio en México se pide apoyo a las instituciones para que se abran o por lo menos se mantengan abiertas algunas de las fuentes de trabajo para los músicos, lo cual muestra un poco la vertiente “rebelde” que llegó a tener el rock de esos años. Habría sido más coherente acudir al Sindicato de Músicos para resolver una situación que prácticamente no estaba en sus manos pero también hay que decir que las mismas instituciones a las que acudieron (el Sindicato de Músicos está adscrito a la CTM) eran parte del entramado político que se encargó de desprestigiar al rock en su momento.

Como vimos, el género rocanrolero se vio mermado ante tal situación por lo que los hoyos fonqui fueron una de las pocas opciones laborales que los músicos tuvieron, a diferencia del Canto Nuevo que vivía un especial repunte:

Puede decirse que el movimiento musical se consolidó en cada país de manera directamente proporcional a la lucha revolucionaria que se dio. De los primeros años de agitación y divulgación de las luchas sociales se pasó luego a la resistencia, al exilio, y años después, con la llamada “democratización”, pasó de ser parte de un mercado reducido, en el caso de los que se quedaron en la denuncia, a ser grandes generadores de divisas en el de los que se involucraron en la industria musical⁸⁶

En este contexto se puede notar un fenómeno social y artístico peculiar. Algunos artistas que se presentaban en peñas y en mítines políticos empezaron a tener

⁸⁶ Benjamín Yopez, “Nueva Canción” en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 1076

mayor presencia en los medios de comunicación y principalmente en las disqueras,

Discos Pueblo, fundado en 1983⁸⁷ firmó contratos con un número importante de artistas de Canto Nuevo: como Los Folkloristas, Amparo Ochoa, Salvador Ojeda Óscar Chávez, Gabino Palomares, mientras que otros cantantes afiliados a este mismo género o a una derivación de este último siguieron su labor mediante la autogestión. Tal es el caso de José de Molina, Judith Reyes y Enrique Ballesté, Tal como lo expresa Francisco Barrios: “La canción a determinado movimiento o a determinado personaje es pertinente y es empática a otros compas”⁸⁸.

La apertura y difusión aunado a la llegada de refugiados sudamericanos dieron mayor presencia a los géneros populares y folclóricos de esta región, en las peñas se solían interpretar entre otras canciones de tradición boliviana, chilena y argentina. Fue así como este tipo de géneros se fue apoderando de los espacios hasta antes diversos y multidisciplinarios. En sentido estricto el problema no fueron los intérpretes que irían integrando instrumentos del sur de América, si no el público, que fue cambiando de escuchar una pequeña muestra de la riqueza musical del continente a elegir sólo unas piezas específicas y difundidas hasta el cansancio. En lugar de apreciar se comenzó a consumir. Es decir que una parte importante de los asistentes a las peñas serían personas que veían en esos sitios una especie de pertenencia a un sector social distinto al de su procedencia.

Es este el escenario en el que incursionan nuestros protagonistas, jóvenes provenientes del Canto Nuevo y llegados al rock; ellos fueron producto de todas las convulsiones de la sociedad en México y esas mismas convulsiones y cambios frenéticos serían materia prima para su trabajo artístico.

⁸⁷ Rubén Castro, “Una empresa a ritmo de rock y trova” en *El Universal* jueves 4 de enero de 2002

⁸⁸ Víctor Manuel Guerra García, Entrevista a Francisco Barrios, 20 de Marzo de 2012

Jaime López y Rodrigo González, protagonistas de una encrucijada cultural

A principio de la década de los 80 una generación de artistas marcó un cambio en el ámbito cultural de la Ciudad de México, tal como sugiere Rodrigo de Oyarzabal: “Los 80 tienen la virtud de que las letras empiezan a tener un papel más importante que antes, es decir el letrista ya va más allá de hacer una letra para tocarse y bailarse”⁸⁹

Pero dos de ellos destacaron por su estilo. Aunque no fueron los únicos que participaron en esta transformación, ellos tuvieron una repercusión importante e inmediata en los músicos que los sucedieron. Sus temáticas, la forma en las que las abordan y el humor son el estilo que marcó al movimiento rupestre, conozcamos un poco más de ellos.

Rodrigo Eduardo González Guzmán, nació el 25 de diciembre de 1950, en Tampico, Tamaulipas, municipio al sur del estado que colinda con Veracruz; estudió hasta el bachillerato completo y tuvo intención de matricularse en psicología en la Universidad Veracruzana en Psicología así lo cuenta Mireya Escalante, su primer pareja y madre de su hija, “En junio de 72 Rodrigo termina la prepa y se prepara para viajar a Xalapa, a comenzar la carrera de psicología. Muy entusiasmado y feliz por haber logrado el permiso de su padre, de estudiar fuera de Tampico, comienza la carrera de psicología, pero en ese entonces donde todas las escuelas adoptan los estudios de conductismo y Rodrigo creía fielmente en la corriente Freudiana”⁹⁰

Experimentó con grupos multidisciplinarios en su natal Tampico, grupos que no trascendieron del todo (Géminis, Siglo XXI y Los Hongos). Fue hasta que se unió a Gonzalo Rodríguez para cantar un repertorio diverso de canción nueva latinoamericana como lo consigna Francisco Barrios: “Lo conocí en San Rafael

⁸⁹ Rodrigo de Oyarzabal, en el documental *In memoriam*, producido por XEIPN Canal 11, consultado en la dirección electrónica http://www.youtube.com/watch?v=Gk-ujigM_js

⁹⁰ Mireya Escalante, “Rodrigo González” en Modesto López, Coord. *Rockdrigo González*, 2ª edición, México, CONACULTA-Ediciones Pentagrama, 2004, p. 159

Atlixco, ahí fuimos a cantar con los Nakos, ahí interpretaron canciones de la nueva Trova Cubana, de hecho yo no lo asocié como al rock, lo asocié a música de canto nuevo”⁹¹

Viajaba constantemente al Distrito Federal antes de instalarse aquí definitivamente. En este período desarrolló varias actividades y en 1976 presento en la sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes una suite de huapango llamada *Yo no juego*, lo que le valió hacer una gira por centro y Sudamérica⁹². Posterior a este evento su vida estuvo dedicada a tareas como la composición, la invención y la escritura.

Conoció a Rafael Catana y después, por medio de Catana, conoció a Fausto Arrellín quien se convertiría en uno de sus colaboradores y amigo. Su lugar asiduo donde tocaba era el Wendy’s Pub, ubicado en la Avenida Antonio Caso en la colonia San Rafael, donde varios lo conocieron y trataron.

Junto a Fausto formaron el grupo Qual que proyectó de una nueva forma la obra de Rockdrigo y la banda fue presentada en un escenario y contexto inmejorables. Fueron apadrinados por La Botellita de Jerez y lo que a la postre se conocería como El Tri, comandado por Alex Lora:

Para nuestra primera presentación que fueron en los Jueves del Chopo, el primer Jueves fueron La Botellita de Jerez, fueron tocaron, nos abrieron el concierto y después tocamos nosotros...Alejandro traía a toda la banda del Tri, iba con el Mariano [Soto] y el Cóndor [Sergio Mancera], era leyenda en ese entonces que cuando tocaba el El Tri se acababa todo, porque toda la gente se iba pero después del Tri salimos nosotros y tocamos poca madre⁹³

⁹¹Victor Manuel Guerra García, Entrevista a Francisco Barrios, México, Distrito Federal, 20 de Marzo de 2012

⁹²“Esa suite fue un éxito al grado que se le pide a Rodrigo que musicalice una obra de Carlos Olmos *Juegos Profanos*. La obra se presenta y se le pide a Rodrigo esperar un par de meses para arreglar una gira por centro y sudamérica” véase Mireya Escalante, “Rodrigo González” en Modesto López, Coord. Op. Cit. p. 161

⁹³ Victor Manuel Guerra García , Entrevista a Fausto Arrellin, México, Distrito Federal, 15 de Agosto 2012

Después de esta presentación el grupo Qual colaboró en la puesta en escena de José Agustín *Abolición de la propiedad*. Tocaban en el bar 9, en fiestas particulares, en un programa que tenía en CREA y fueron a Guadalajara, como el propio Fausto Arrellin lo menciona en la entrevista referida anteriormente.

Contra todo pronóstico, el grupo agradó mucho y tuvo presencia en varias partes de la República, hasta que el 19 de septiembre de 1985 falleció bajo los escombros de su departamento de la calle de Bruselas en la colonia Juárez, junto a su pareja sentimental Françoise.

Juan Jaime López Camacho, nació el 21 de enero de 1954 en Matamoros, Tamaulipas, municipio al norte del estado, cerca de la frontera con Estados Unidos, factor que le permitió pasarse de mojado para adquirir discos de rock. Como el mismo lo refiere⁹⁴, cambiaba constantemente de lugar en un lapso de 15 años llegó a radicar en distintos estados de la República; estudió el bachillerato completo en la Escuela Nacional Preparatoria plantel 5 de la Universidad Nacional Autónoma de México. Después ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, de la cual se alejó después de medio semestre.

Puede decirse que tuvo sus inicios en el canto nuevo, o más bien en algo muy parecido al canto nuevo, sin serlo específicamente. Junto a Roberto González, Emilia Almazán y Guadalupe Sánchez, formaron, a finales de la década de los 70, un conjunto denominado *Un viejo Amor*. Este conjunto inaugura lo que posteriormente sería llamado “rupestre”, debido a que la capacidad interpretativa de Almazán y Sánchez era privilegiada y en las composiciones de López y González se podía oír una mezcla entre el folk y el blues. Estas se escuchaban diferentes al canto nuevo y al rock; realizaron una sola grabación *Sesiones con Emilia*:

Sesiones con Emilia surge de una iniciativa para hacer un disco con *Un viejo Amor* cuando, como agrupación, ya no existía. Se reconstruyó la banda con

⁹⁴ Entrevista a Jaime López en la dirección <http://www.youtube.com/watch?v=yen6imfB1To>

Emilia, Jaime y Roberto, para grabar el disco bajo el sello Fotón, del PSUM. De un viejo amor, Roberto conserva grabaciones previas a *Sesiones con Emilia*, realizadas en Radio Educación, con la formación original de cuatro⁹⁵

Lo anterior se explica mejor con el comentario preciso de Oyarzabal, “Músicos compositores que venían de las peñas que habían empezado a cantar en peñas pero que finalmente están dando voz a sus canciones y las están incorporando formalmente a un mundo de rock aunque las letras eran rock desde que se hacían pero fueron tocadas en las peñas y quien encabeza esta corriente es Jaime Lopez”⁹⁶

Posterior a la grabación de *Sesiones con Emilia* y previo a sus trabajos más reconocidos, realizó grabaciones en forma de sencillos. Además de colaborar junto a Ricardo Pérez Montfort en un grupo de nombre *La máquina 501*. Este aspecto lo refiere Rodrigo de Oyarzabal: “Jaime ha sido especialista en inaugurar disqueras y sitios para tocar. Sus primeros discos de 45rpm: El General Constante, Bonzo/Mi amor no sirve de nada y Cenzontle echaron a andar los proyectos de sendas disqueras (que no pasaron de 3 discos) de Ricardo Pérez Montfort, Lunático de Willie Luna y Unicornio-Penélope de Ilya y Yuri de Gortari”⁹⁷

Jaime López no ha dejado de trabajar y ha incursionado en diversos proyectos en *Odio Fonky*, al lado de Jose Manuel Aguilera, en *Hotel Garage* y recientemente en *La chilanga banda*, con algunos integrantes de Café Tacuba. Las canciones de López han sido interpretadas por infinidad de artistas, Por la cantidad de obras de Jaime que incluyó en su repertorio destaca Cecilia Toussaint, pero figuran también Betsy Pecanins, Maru Enríquez, Eugenia León, además de Óscar Chávez, Botellita de Jerez y Café Tacuba entre muchos otros.

⁹⁵ Jorge Pantoja coord. *Rupestre, el libro*, Op. Cit. p. 76

⁹⁶ Rodrigo de Oyarzabal, en *In memoriam*, op. cit.

⁹⁷ Rodrigo de Oyarzabal describe esto en su blogspot <http://losquincegrandes.blogspot.mx> dedicado a los que de manera subjetiva, pero muy acertada a la vez, son considerados los más grandes letristas del rock en México.

Jaime López y Rodrigo González inauguraron una nueva forma de componer y de decir las cosas junto a un colectivo de jóvenes de inquietudes similares. Estos dos personajes junto, a su generación, transformaron el discurso del rock que se hacía en estas décadas.

CAPITULO IV

El Huapanguero y el Mequetrefe y el cambio en el discurso del rock mexicano

Los antecedentes directos de estos músicos confluyen en la problemática de la música del rock como elemento “extranjerizante” y el canto nuevo como música “comprometida”. La desbandada roquera después de Avándaro tuvo que refugiarse en espacios distintos a los que estaban acostumbrados los roqueros, mientras que en los 70 se dio la perfecta oportunidad para demostrar de que estaba hecho el canto nuevo y la canción política, impulsados por el Partido Socialista Unificado de México y diversos proyectos que surgieron a partir de la organización popular y crítica como el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística o la Liga de Músicos y Artistas Revolucionarios⁹⁸.

Los roqueros fueron transformando poco a poco sus intereses desde los hoyos fonqui. Pasaron de ser los ídolos de los jóvenes clase mediera a tener una presencia constante en la oferta de diversiones en los jóvenes de la clase popular y en lugares donde no era apto presentarse con un espectáculo musical, por el otro lado. La nueva canción empezaba a tener un auge inimaginable en medios de comunicación y muchas peñas empezaban a surgir a lo largo de la ciudad de México. En estos lugares se notaba un fenómeno de desclasamiento, ya que las personas que acudían a estos locales consumían de forma acrítica las distintas manifestaciones artísticas ahí ofrecidas, es decir la intención principal de estos

⁹⁸ “Como LIMAR, logramos hacer varias actividades chidas en barrios y fábricas, escuela, en fin, y algunas chonchotas incluso en el auditorio nacional” testimonio de León Chavez Teixeira en *Judith reyes una mujer de canto revolucionario*, Op. Cit. pág. 122

lugares era promover un pensamiento crítico y de conocimiento amplio acerca de la cultura latinoamericana, pero en su lugar terminaba siendo un local de consumo más, algo contra lo que supuestamente estaban luchando.

Si a esto aumentamos las problemáticas sociales podemos entender que las necesidades de expresión fueron transformándose de manera tal que la búsqueda de una música representativa de un sector juvenil, que no fuera encasillado en ninguna de las dos categorías anteriormente descritas, fuera una prioridad para diversos artistas.

Las últimas dos décadas del siglo XX marcarían el inicio de un desgaste de distintas estructuras tanto de índole política como social, entre ellas el ambiente más cercano a los jóvenes: la familia. Las relaciones familiares se encontraban en una etapa en las que las carencias de lo más necesario provocaban ciertos comportamientos violentos dentro del seno familiar, así como la incomprensión hacia los jóvenes, quienes no contaban con oportunidades de empleo o de poder mejorar su calidad de vida. En este ámbito un grupo de jóvenes con intenciones diversas y ligados a la música por diversas cuestiones levantaría la mano para ofrecer un nuevo paradigma, una nueva forma de decir y expresar las cosas: Los Rupestres.

“Recuerdo esa época como si fuera el principio de un sueño: el sueño de poder construir un movimiento de rock con canción de autor y gente de bien creando buenas rolas, con amor al escenario, a la música, al espíritu creativo de un país que pensábamos podía cambiar”⁹⁹

Los espacios culturales como las peñas, foros o librerías donde regularmente se presentaban artistas de canto nuevo fueron tomados poco a poco por jóvenes que no necesariamente eran trovadores:

⁹⁹Raúl Silva, “Un gato de corazón púrpura: Rafael Catana” en Jorge Pantoja coord. *Rupestre, el libro*, México, Conaculta-ediciones imposible, 2013, pág. 55

Nosotros no nos promovíamos ni como canto nuevo, ni como bossa nova ni como rock, simplemente éramos compositores más o menos contemporáneos, unos más otros menos, a principios de 70, que sí encontró en algunos pequeños lugares que todavía salvaron de ese toque de queda tácito post sesenta y ochero y la desbandada avandariana y ahí fuimos creciendo poco a poco, después lo grave de 70 es que fue triunfando el toque de queda tácito y también “el que calla otorga” entonces de todo eso se salvaban pequeñas agrupaciones, no tanto estas ideas pseudo políticas de hacer no se asociaciones que ni siquiera eran gremiales si no tristemente ideológicas y que al final de cuentas no generaron lugares de trabajo.¹⁰⁰

El Movimiento rupestre, su manifiesto y su trascendencia

¿Dónde y cómo inició el concepto “rupestre”? Como pudimos ver en el capítulo anterior las condiciones en las que estaba la cultura y los espacios en los que se desarrollaba para la misma no eran los más óptimos. De hecho, diversos colectivos culturales nacieron en esta etapa siendo uno de los más trascendentales el Centro Libre de Experimentación teatral y artística (CLETA), que creó opciones, abrió espacios y mantuvo el control de otros colectivos de una u otra manera. Siempre polémicas y controvertidas pero con una carga crítica en sus acciones, las instituciones oficiales también ofertaban diversas actividades desde sus instalaciones. Además aparecieron otros espacios alternativos como las librerías que se convertían en foros de expresión musical y literaria¹⁰¹, “La historia del Foro Tlalpan es interesante porque se volvió un catalizador cultural y musical de insospechadas consecuencias; sin duda un antecedente del Movimiento Rupestre”¹⁰² Esto en cuanto a espacios, pero ¿que se producía culturalmente hablando?

¹⁰⁰ Jaime López en, *In memoriam*, Op. Cit

¹⁰¹ “Yo tocaba con Catana, el hacía un movimiento, que no recuerdo bien como se llamaba pero lo hacían los jueves en la Gandhi, el programador en ese entonces era Sergio Smuckler”, Víctor Manuel Guerra García, Entrevista a Fausto Arrellin, 15 de Agosto 2012

¹⁰² Raúl Silva, “Breve historia pre-rupestre: Alejandro de la Garza” en Jorge Pantoja, Coord. *Rupestre* Op Cit.

Bueno como habíamos abordado anteriormente también la literatura de la onda y las expresiones literarias de jóvenes escritores empezaban a darse a conocer. En la música, después del inminente cierre de los cafés cantantes, se inició una búsqueda de nuevos espacios con nuevas y creativas alternativas, y los músicos encontraron su lugar en centros culturales y presentaciones de libros y de películas. El museo de las culturas populares en Coyoacán abrió sus puertas a manifestaciones musicales, pero quizás el más importante y emblemático foro para la música independiente de esta etapa sería el Foro del Dinosaurio, en el Museo Universitario del Chopo.

La idea de integrar diversas manifestaciones artísticas en una sola presentación trajo buenos dividendos al sector de los artistas independientes. Estando en el Museo del Chopo Jorge Pantoja tuvo la posibilidad de organizar eventos musicales en el recinto universitario. La idea de anunciar músicos al lado de poetas o incluso pintores le había resultado muy bien, por lo que sugirió a Rafael Catana que si le ponían nombre a un ciclo de tocadás él las promovería en el museo, “Así que una noche, en un cuarto ubicado en la azotea de un edificio de la calle de Bolívar, se decidió llamar a ese ciclo el 2do. Festival de la Canción Rupestre, después de proponer los títulos de La liga de los cantantes Bofos o El colectivo Rupestre de los Cantantes Errantes”¹⁰³

Este concierto tendría un poder de convocatoria inusitado. Los días 15, 16 y 22 de noviembre de 1983 fueron las fechas elegidas. La participación de Rockdrigo González y Roberto González fue el primer día; el 16 tocaría el turno de Jaime López acompañado de Cecilia Toussaint, además de Eblem Macari y Rafael Catana, quien se hizo acompañar de Mario Mota, Fausto Arrellin completó el cartel del segundo día; cerraron el ciclo Guillermo Briseño y Alejandro Lora en dueto y Roberto Ponce acompañado del grupo Zen, ésta tocada específicamente desataría todo un fenómeno musical que hasta la fecha sigue vigente.

¹⁰³ Fausto Arrellin “Los rupestres al principio de los tiempos” en la dirección electrónica www.rockdrigo.com

El término rupestre en este ámbito en específico se le ha atribuido a Ricardo Pérez Montfort, Alejandro de la Garza y Alaín Derbez. En realidad cada uno de ellos estuvo involucrado en la creación de este concepto junto con Jorge Pantoja, principal promotor de este movimiento en el Museo del Chopo.

Tal vez el punto de partida esté en Alejandro de la Garza quien escribió *El poeta rupestre*, una serie de textos que fueron presentados en diversos espacios posibles. De la Garza había trabajado al lado de Jaime López y después fue compañero del poeta Ricardo Castillo. Así refiere esta experiencia en el libro *Rupestre*:

López y Castillo presentaban un espectáculo de música y poesía bastante bueno y fuertemente tramado, con base en el libro *Concierto en Vivo*, de Ricardo, y en las muy potentes y líricas canciones de Jaime. Yo pulí mis textos y pensé presentarlos también con música. La oportunidad se dio en Marzo de 1983 cuando estaba programada una presentación de *Concierto en Vivo* en la sala José Martí junto a la Alameda Central de la ciudad y, por no recuerdo qué causas, Ricardo no pudo regresar de Guadalajara para la presentación. Ya armado el evento me tocó sustituirlo y presentar mis textos junto con Jaime y sus canciones. Era algo que ya habíamos hecho en el Foro Tlalpan e incluso para Canal 11 de televisión, así que no fue complicado. Ahí fue cuando ese conjunto de mis textos se titularon finalmente “*El poeta rupestre*”¹⁰⁴

Como podemos ver, los editores del libro *Rupestre* consideran a Alejandro de la Garza y su serie de textos como antecedentes directos del concepto “Rupestre” y efectivamente podemos afirmarlo debido a que en sus inicios estas presentaciones interdisciplinarias fueron marcando la pauta para que este movimiento entrara en espacios culturales, pero Jaime López nos dice:

Todo empezó realmente como una broma pero ya ves que luego las bromas se revierten, en 79 cuando yo hice la grabación sauria de *Un viejo amor* si me fui

¹⁰⁴ Raúl Silva, “Breve historia pre-rupestre: Alejandro de la Garza” en Jorge Pantoja, Coord. *Rupestre* Op Cit. Pág 10-12

todavía más clavado al rock y entonces me reuní con dos viejos amigos que había conocido en el Nagual, uno hoy entre otras cosas celebre historiador Ricardo Pérez Montfort que era el requintista que más bien parecía charanguista eléctrico, el baterista que es el hoy celebre coreógrafo Marco Antonio Silva y el anónimo vitalicio que soy yo, en el bajo, teníamos un grupo que se llamaba *La Máquina 501* que era de tal sordidez hasta dejarnos sordos realmente, entonces ensayábamos en un closet, costó mucho trabajo salir del closet realmente o del buró político, entonces Ricardo fue el que realmente el que acuñó ese concepto, porque la palabra existía, cuando de veras ya estábamos muy desenfrenados ya era nomas tocar a ver quién llegaba al último, ya salíamos con un ruido blanco de ese cuartito y entonces Ricardo ponía cara de preocupado y entre carcajada y carcajada decía hoy si nos vimos muy rupestres.¹⁰⁵

Es decir que para finales de los 70 (aun antes de la presencia de Alejandro de la Garza) la palabra se utilizaba de manera despectiva, algo en lo que coincide por ejemplo José Agustín cuando nos comunica la percepción de Roberto Ponce “dice que los originadores fueron Rafael Catana y Alain Derbez, quienes en un principio lo utilizaban peyorativamente, como sinónimo de naco”¹⁰⁶. En pocas palabras referirse como “rupestre” a un músico significaba que era muy primitivo o básico. De ahí a que se tomara posteriormente como despectivo.

Por otra parte Fausto Arrellin en su artículo *Los Rupestres al principio de los tiempos* menciona a Rodrigo de Oyarzabal como responsable del nombre del colectivo: Sí, un domingo antes de la primera tocada Rodrigo de Oyarzabal (productor de programas en Radio Educación) se pone la camiseta, al aire sintetiza el nombre del evento y nos bautiza como: Los Rupestres

El concepto tuvo un proceso de construcción en el cual estuvo involucrado el propio colectivo rupestre, pero es Rodrigo González a petición de Jorge

¹⁰⁵ Jaime López, *In Memoriam*, op. cit.

¹⁰⁶ José Agustín, *La contracultura en México* Op. Cit. Pág. 113

Pantoja¹⁰⁷, quien definió y cohesionó las distintas perspectivas creativas de este círculo, a decir de Roberto González: “El manifiesto es un resumen de ciertas consideraciones de Rodrigo y me parece muy lúcido”¹⁰⁸ y dice a la letra:

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 lo 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; rockanroleros y trovadores.

Simple y elaborados gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano; tocan como carpinteros venusinos y cantan como becerros en un examen final del conservatorio.

El manifiesto logró condensar el sentir de cada uno de los que pertenecen al Rupestre, considerado hoy en día como un movimiento cultural en sí mismo. En otras palabras, dotó de significado y profundidad un concepto que antes de este

¹⁰⁷ “Rockdrigo González, a petición expresa de Jorge Pantoja, redacta un manifiesto de lo que para él son los rupestres” tomado de Fausto Arrellin “Los rupestres al principio de los tiempos” en la dirección electrónica www.rockdrigo.com

¹⁰⁸ Liliana García, “Roberto González: alvaradiano, kafkiano y jipi” en Jorge Pantoja coord. *Rupestre, el libro*, Op cit. pág. 77

texto no tenía pero hemos de decir que tanto la obra de Rodrigo González, así como la de Jaime López, traen consigo algo aún más profundo.

La importancia de la ruptura y el sentido de pertenencia

Para que el grupo o colectivo de los Rupestres pudiera conformarse, se tuvieron que presentar diversas situaciones. En primera instancia la necesidad de reconocerse a sí mismos como generadores de cultura y después reconocer a aquellos que con el mismo afán de generar una propuesta cultural integral estuvieran trabajando en proyectos similares a los suyos. Por lo tanto podemos afirmar que “El concepto de identidad es inseparable de la idea de cultura, debido a que las identidades sólo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y subculturas a las que se pertenece o en las que se participa”¹⁰⁹

Algunos de los que participaron en el segundo Festival de la Canción Rupestre habían probado suerte por lo menos en un ámbito distinto al que se planteaba en el citado evento en el Museo del Chopo, Fausto Arrellin participó en dos grupos de rock, *Chacra* y *Coatlícue*; Roberto González y Jaime López participaron juntos en el proyecto *Un viejo Amor* al lado de Emilia Almazán y Guadalupe Sánchez; Roberto Ponce con el grupo *Mezclilla* había incursionado en el rock al lado de Nina Galindo (parte importante de dicho movimiento pero que no figuró en el festival de la canción rupestre); Eblem Macari y Rafael Catana, con sus composiciones como solistas habían incursionado en la música; Rockdrigo junto a Gonzalo Rodríguez se presentaban en diversos espacios interpretando Canción Nueva; Guillermo Briseño desde siempre participó en varios proyectos ya sea como solista, acompañado de Hebe Rusell o de alguna agrupación; de Alejandro Lora no cabe más que decir que era parte del Three Souls in my Mind, y que posteriormente fundaría el Tri.

¹⁰⁹Gilberto Giménez, Cultura e identidades, *Revista Mexicana de Sociología* Vol. 66, (Oct.,2004), Universidad Nacional Autónoma de México, pág. 78

Como podemos observar el pasado inmediato de cada uno de ellos se desarrolló en ámbitos diferentes, pero la idea de integrar diversas formas de observar la realidad, de producir cultura en una sola manifestación en común como la música viene a ser producto de la inquietud de cada uno por crear una nueva forma de decir y expresar sus ideas, como lo señala Giménez en la referencia anterior. La interacción entre personas que participaron en espacios culturales cercanos al Canto Nuevo y otras que llegaron del camino del rock en los hoyos fonqui fue la amalgama perfecta para que la música tuviera una nueva y certera corriente: “la pertenencia social implica compartir, aunque sea parcialmente, los modelos culturales (de tipo simbólico expresivo) de los grupos o colectivos en cuestión”¹¹⁰

Debemos de entender que cada uno de los implicados pertenece a una clase media que iría un poco a empujones en cuanto a la cultura ya que se buscaría de una u otra forma una expresión válida precisamente para los diferentes sectores de ésta, ellos compartían su preocupación por los aspectos sociales y sin ser militantes de izquierda propiamente, esas inquietudes se veían reflejadas en su obra.

“La identidad contiene elementos de lo `socialmente compartido`, resultante de la pertenencia a grupos y otros colectivos, y de lo `individualmente único`. Los elementos colectivos destacan las similitudes, mientras que los individuales enfatizan la diferencia, pero ambos se relacionan estrechamente para constituir la identidad única, aunque multidimensional, del sujeto individual”¹¹¹

Como advierte Giménez, un individuo juega dos papeles en uno, es decir por un lado puede congregarse en un grupo debido a caracteres compartidos con los demás integrantes pero jamás podrá la identidad colectiva ser homogénea, ya que la identidad individual estará siempre presente. El comentario de Ismael Colmenares nos da la pauta para secundar esta idea, “El movimiento del 68 y 71 así como Avándaro son los detonantes para que suceda. Están creando

¹¹⁰ Gilberto Giménez, op. Cit. pág. 87

¹¹¹ Gilberto Giménez, op. Cit. pág. 86

movimientos en distintos espacios, mismos que tomaran Rodrigo González, Jaime López, Roberto González y posteriormente los rupestres en sí mismos, que van creando un concepto distinto al de 68”¹¹²

Al construir un movimiento diferente al del 68 convergen estilos, pero también las ideas serán poco convencionales, como las presentaciones que ofrecían Catana, Arrellín y González: “el trabajo con Rodrigo fue un rollo muy extraño, hicimos un trabajo con Catana que se llamaba `el tríptico rupestre` yo acompañaba a los dos, pero nunca tocábamos juntos”¹¹³. Este tipo de innovaciones en escena fueron algunas de las cosas que proyectaron a este singular grupo de artistas; también contribuyó al éxito un aspecto característico de la obra de López y González ya que ambos rescatan la cotidianidad y la transforman en algo perdurable que trasciende la rutina, es decir van a construir historias en espacios comunes, como señala Colmenares “van insertando esa vida cotidiana y el cómo se va transformando”¹¹⁴

Nuestros personajes tenían la clara determinación de hacer algo nuevo, de echar mano de sus influencias musicales y diferenciarse de lo convencional que resultaba ser músico en esa época, puesto que para afianzar una carrera dentro del ámbito artístico había que optar por una corriente perfectamente definida, ya fuera el rock, el canto nuevo o las baladas, pero en última instancia: “La autoidentificación del sujeto tiene que ser reconocida por los demás sujetos con quienes interactúa para que exista social y públicamente”¹¹⁵; el hecho de que la identidad de una persona deba verse reflejada a través de la percepción de otros responde a la razón de que al pertenecer a un entorno social del cual es un actor más necesariamente tiene que ser aceptado por el círculo en el que interactúa.

Cualquier corriente artística o cultural pasa por un período de auto cuestionamientos, por no llamarla crisis, es decir que sus actores se someten a

¹¹² Víctor Manuel Guerra García, Entrevista a Ismael Colmenares, Op. Cit

¹¹³ Víctor Manuel Guerra García, Entrevista a Fausto Arrellín, Op. Cit

¹¹⁴ Víctor Manuel Guerra García, Entrevista a Ismael Colmenares, Op. Cit

¹¹⁵ Gilberto Giménez, op. Cit. pág. 89

una profunda reflexión acerca de la pertinencia de su continuidad en dicha corriente. Esto los lleva a tener un abanico de nuevas perspectivas creativas que muy seguramente no tenían al inscribirse al concepto artístico. Es en este punto donde la identidad colectiva se subordina a los intereses y necesidades de la identidad individual; ¿Por qué planteamos esta idea?. Porque es precisamente este proceso el que propicia la diferenciación y por ende la ruptura de Jaime López con los Rupestres, “es la necesidad de conectar primero con la realidad o desconectarse de la realidad, porque pareces un loco y al crear un objeto, una serie de canciones, un concierto o algo que te diferencie, precisamente de esos artistas o ese arte que en realidad aunque te ha formado hay algo que no te mueve hay algo que te contradice y que te está jodiendo la vida y entonces propones algo diferente”¹¹⁶

En realidad no es tan complejo este asunto. Como se dijo anteriormente la diferenciación entre personas del mismo grupo social es más que natural, Jaime López determinó que su forma de abordar la ciudad necesitaba de otros elementos que en el colectivo rupestre no encajarían. Al respecto señala Fausto Arrellín: “El círculo en el que nos manejábamos para trabajar era muy pequeño y de repente ahí no cabían dos gentes tan grandes, por lo que Jaime terminó por distanciarse”¹¹⁷. La polémica se centra en que posterior al Festival de la Canción Rupestre, López no volvió a presentarse al lado de este grupo, ¿fue rupestre realmente? En realidad no interesa saber si lo fue o no, porque es decir forma parte de una generación importante dentro de la cultura popular en México. Pero como bien lo plantea Fausto Arrellín: “En algún momento con Rodrigo se manejó el rupestre como una confabulación específica de gentes, en el cual nunca persistió fue nada más un encuentro, pero inevitablemente al haber participado fue considerado parte del conglomerado al que originalmente se le puso el nombre de rupestre”¹¹⁸

¹¹⁶ Víctor Manuel Guerra García, Entrevista a Francisco Barrios, Op. Cit

¹¹⁷ Víctor Manuel Guerra García, Entrevista a Fausto Arrellín, op. cit.

¹¹⁸ Ídem.

“la permanencia de una identidad colectiva debe ser producida continuamente”¹¹⁹ la idea que se rescata es que al presentarse los rupestres juntos se replanteaba constantemente la identidad y los objetivos del colectivo, algo en lo que Jaime no insistió precisamente.

Si en algún momento las ideas de González distaban de ser convencionales, las de López estaban en otro nivel. En su primer disco formal de larga duración de nombre *1era. Calle de la Soledad* exploraba otros ritmos: “Para mí la música por naturaleza es de fusión no puede haber algo tan redundante y pleonásmico como decir música de fusión o como decir rock urbano, obviamente el rock es el folklor de las ciudades”¹²⁰

Rockdrigo por su parte veía de otra forma su situación “comprendía su espacio en el que vivía, y no tenía un pensamiento de fuera mejor porque de entrada sabía nada era mejor. No pensó en trabajar de artista para ser artista”¹²¹. Es decir, mientras que López buscaba constantemente nuevas formas de articular discursos, González se mantuvo firme a un estilo y quizás a lo más que llegó fue a experimentar al formar el grupo Qual. Ambos tenían una visión artística importante y propositiva, solo que a uno nunca le interesó vivir del espectáculo y el otro hizo de su vida un espectáculo, que montaba una y otra vez: “A Rodrigo no le interesaba tocar por siempre, en el punto en el que ya estábamos se burlaba de eso”¹²²

De 1985 a 1992 se fueron presentando varias situaciones que transformarían de manera definitiva al rock y sobre todo a la sociedad mexicana. El terremoto de 1985 dejó huellas considerables en la memoria de los habitantes del Distrito Federal.

Jaime López participó en el Festival de la OTI en 1985, lo que levantó mucha polémica tanto entre sus seguidores como entre sus compañeros, debido a que en

¹¹⁹ Gilberto Giménez, Op cit. Pág. 93

¹²⁰ Jaime Lopéz en, *In memoriam*, Op. Cit

¹²¹ Víctor Manuel Guerra García, Entrevista a Fausto Arrellin, Op. Cit

¹²² Idem.

este momento específico se esperaba que la generación surgida de los espacios culturales se quedara precisamente en un círculo independiente. Es con esta actuación y precisamente con la decisión del jurado de calificarlo con un cero que López alcanza una notoriedad que ninguno de los que iniciaron el colectivo rupestre ha alcanzado:

“Jaime López fue y rompió con esa clase media, o sea intelectuales y compas, fue y se presentó en Siempre en Domingo. Se aventó una bronca encima, tuvo que luchar contra ese estigma que además le puso la banda, se atrevió a romper madres ahí y decirles, no hay peor lucha que Lucha Villa”¹²³

Lo que le valió ser estigmatizado pero se ganó su espacio en una disquera comercial de prestigio. Ese mismo año dejó de existir Rodrigo González, cuyo único trabajo editado hasta esa fecha era su grabación de *Hurbanistorias*. Entonces empezó el mito de lo que pudo haber alcanzado y de lo que nunca dejó consignado. A partir de este momento el trabajo adicional que le conocemos a González fue recuperado por Fausto Arrellin y Gonzalo Rodríguez principalmente, para hacer ediciones de sus composiciones en tres grabaciones: *El profeta del nopal*, *Aventuras en el DeFe* y *No estoy Loco*, siendo editado el último en 1993; Los materiales que se recogieron fueron desde Demos y grabaciones caseras, hasta grabaciones del café de los artesanos en Aguascalientes. Además, existen grabaciones en Radio Educación en resguardo de Rodrigo de Oyarzabal; Hasta 1993 Jaime López había editado cinco discos: *Primera calle de la Soledad*, *¿Qué onda ese?*, *Jaime López*, *Oficio sin beneficio-del 80 al 85-*, y *15 Demos –del 88 al 91-* tres sencillos, *El general constante*, *Bonzo* y *Blue Demon Blues*, además del disco de *Sesiones con Emilia* junto a Roberto González.

La constante transformación de López le trajo buenos resultados musical y comercialmente hablando, aunque después, fiel a su estilo, daría un giro y produciría su material de manera independiente o con disqueras más discretas. A pesar de no estar frente a los reflectores se mantiene vigente y constante en su

¹²³ Víctor Manuel Guerra García, Entrevista a Francisco Barrios, Op. Cit

trabajo. Rodrigo González, al convertirse en el mito del rock en México, dejó como legado su estilo además de su obra recuperada. El tiempo y la vida lo alcanzaron en el momento preciso. Ambos personajes revolucionaron al lenguaje del rock, dejaron la imagen a un lado, el discurso festivo y rosa lo desecharon para crear letras de profundidad, de calidad casi poética. De ser meramente descriptivos pasaron a una reflexión profunda y hasta cómica del ser mexicano.

Un Mequetrefe con Corazón de Cacto

Las principales características de este par de músicos en su primera etapa fue la forma en que se propusieron decir las cosas, y el estilo con el que acompañaban musicalmente sus historias. Rodrigo González siempre se inclinó por un lenguaje más profundo y reflexivo sin dejar de lado lo chusco y la improvisación, elemento que retomó del huapango, género popular que ejecutaba a la perfección. Jaime López, en cambio, siempre buscó jugar con las palabras. En su obra se aprecia la reminiscencia a aspectos de la cultura popular, el albur y la mezcla de diversos géneros musicales. En ocasiones no tuvo la misma profundidad que González pero sabía cómo adentrarse a diversas temáticas sin salir espinado. Veamos pues en primer plano algunas composiciones de Jaime López.

Doroteo legendario
que el poeta ciego inventa
un revolver es su mano
esa zurda tan certera
la mitad es su caballo
será humano la mitad¹²⁴

¹²⁴ Jaime López, "Doroteo" en *Oficio sin beneficio*, Independiente, 1992

A Francisco Villa lo pone a la par de un ser mitológico ya que al mencionar a un poeta ciego hace una clara referencia a Homero, en cuya obra aparecen diversos seres de esa naturaleza. En la segunda parte de este fragmento se reafirma esta idea haciendo una descripción de sus habilidades tanto como jinete y como tirador, al decir que es mitad caballo y mitad humano hace referencia claramente a un centauro, el cual fue precisamente su sobrenombre el "Centauro del Norte".

La revolución se fue,
se fue quedando atrás¹²⁵

Pero también ofreció una visión crítica a la revolución difundida por el partido oficial, y afirma que se quedó estancada.

Para oficinista la universidad,
Un título a plazos por tu facultad;¹²⁶

Aquí se habla de la Universidad Nacional y de sus egresados, algunos de los cuales llegan a laborar en un puesto de índole burocrática. Además, cuando menciona "un título a plazos por tu facultad" se refiere tanto a la Facultad donde se estudió como a la facultad de realizar alguna actividad.

Un toque, una chela, un balón de fútbol;
el disco es cultura, una bacha de rock;
un libro sudado de Marx o de Freud;
si quieres chamaco encausar tu afición:

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Jaime López, "Un curso intensivo" en *Oficio sin beneficio*, Independiente, 1992

un curso intensivo en desesperación¹²⁷

La primera parte hace referencia a los elementos más habituales a los que acude un joven para su esparcimiento. “El disco es cultura” fue una frase que se difundió para la venta de discos, la cual permitió llegar a un sector de consumidores que fue necesario reconquistar. Con “una bacha de rock” hace alusión al largometraje de Sergio García Michel en el cual colaboró con su música de nombre *Un toke de roc*.

Al mencionar a Marx y Freud hace referencia al auge de estos dos autores y sus corrientes de pensamiento; le dice “libro sudado” porque el uso excesivo de sus teorías los convirtió a la vez en elementos anquilosados en lugar de ser teorías que permitieran el intercambio de ideas.

Delinear su cuerpo a tientas
mientras se quedaba el cielo a ciegas
fue descubrir ese fuego que al brotar de las tinieblas
resbala como lava por la piel en primavera
Arden las manos ¡ay! cuando amamos
pero entonces amar a Martha en la azotea
era mi tarea¹²⁸

La sexualidad también tuvo lugar en las letras de Jaime López. En esta pieza podemos ver reflejado el despertar sexual, lo describe como un placentero descubrimiento y un juego, algo que no era del total agrado de la sociedad moralista de esos años.

Amarla a muerte al fin no fue mi meta

¹²⁷ Jaime López, “Amar a Martha era mi tarea” en *Oficio sin beneficio*, Independiente, 1992

¹²⁸ Idem.

pero neta la mera verdad a esa edad

¿Quién piensa en la carrera?¹²⁹

La experiencia sexual hasta el matrimonio fue una idea presente en la sociedad, pero pocas veces respetada, en esta parte lo refiere de manera clara.

En un sótano azota a sus súbditos

con su sotana el honor

y es que el papa es un rey presidente

que da presidiarios a dios¹³⁰

En esta pieza se puede ver cómo expone la figura política del papa, y que en lugar de fieles califica a los católicos como “presidiarios” en referencia al fanatismo religioso en el que caen algunos. El pontífice además de ser dirigente religioso también es líder de un país, el Vaticano.

El bastardo afamado era un santo

que el pan de los cielos bajó

pero el pan para él solamente

y así cual gurú engordó

ya que cuando la gloria se tiene

no se reparte jamás en más de dios¹³¹

La figura del “Bastardo afamado” es Jesucristo ya que fue concebido fuera del matrimonio, y se refiere a que la gloria la mantiene solamente el “representante de dios en la tierra”.

¹²⁹ Idem

¹³⁰ Jaime López, “Mano de mando” en *Oficio sin beneficio*, Independiente, 1992

¹³¹ Idem.

Me colgué un abrigo de piel de cuyo
y me codeé con gente de mucho mundo
Pero ve tú a saber quién por puro lujo
en esa perra vida un collar me puso
Es que la neta fue pa pasear mi orgullo
y le debo a mi mánager el embrujo¹³²

Como lo mencionamos anteriormente Jaime López añade a la canción elementos perfectamente notables de la cultura popular. En este caso, al mencionar un abrigo de piel de cuyo, se refiere al Cuyo Hernández, entrenador de boxeadores campeones del mundo. Al salir del anonimato y emprender una carrera artística apoyado en primera instancia por los medios, su entorno obviamente iba a cambiar, pero estas apariencias así como las condiciones bajo las que se firman contratos terminan siendo un yugo. Para terminar cierra con una frase que mencionaba el Ratón Macías “todo se lo debo a mi manager”

Dios ¿cuánto vale allá en tu reino
el alma de un esclavo
clavado en un contrato
sangrando en este infierno?¹³³

Aquí está la reflexión acerca de los abusos en las firmas de contratos, en las que el artista debe cumplir con la empresa y no con él mismo, por eso se considera que esta clavado en un contrato

¹³² Jaime López, “Nocaut” en *¿Qué onda ese?*, IM, 1987

¹³³ Idem.

Lo que pasa con usted ése
es que no habla bien inglés ése
No es de aquí ni es de allá ése
pero bien que viene y va ése
Si es por mí pos no hay fijón
la jefita preguntó
que ¿qué onda ése?¹³⁴

Las mexiconorteamericanos americanos que vienen y van nutren su identidad de símbolos que pertenecen a ambas culturas, además de un “spanglish”, que no es más que la mala pronunciación del inglés y de la adaptación de ciertas palabras en una conversación en español

Por allá por ilegal ése
va la migra de caimán ése
y la bronca por acá ése
la migaja que nos dan ése
Entre el dólar y el dolor
el carnal en la labor
pos ¿qué onda ése?¹³⁵

¹³⁴ Jaime López, “¿Qué onda ese?” en ¿Qué onda ese?, IM, 1987

¹³⁵ Idem.

Desde hace mucho tiempo tanto la migra como grupos que repudian a los inmigrantes en un tono xenófobo, este fragmento también refleja la incompetencia del Estado para garantizar el bienestar de sus ciudadanos.

Guacha bato cacha a ese loco ahí

Como se agabacha en la vil “street”

Ha perdido su país

Como quien perdió el beliz¹³⁶

En este fragmento utiliza el llamado spanglish, aquí se puede notar la constante construcción de identidad de los migrantes, aunque él lo plantea como pérdida de identidad

Por allá la humanidad ese

Tiene piel de ku kux klan ése

Y la raza por acá ése

Se la rifa cuando va ése¹³⁷

Ahora el juego de palabras y conceptos se puede ver reflejado en la letra de la siguiente canción:

En toda la extensión

de la palabra amor

caben lágrimas y risas

versos, teatros y cronistas

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ Idem.

cuatro letras sin sonido
un sonido consentido,
un chispazo de emoción
y la mar de decepciones
en toda la extensión de la palabra amor¹³⁸

Los diversos aspectos del amor incluidos en la palabra misma, Jaime López integra un elemento popular como la historieta “Lágrimas y risas” a la que seguramente hace alusión.

Los campos de algodón
Quedaron en mi infancia
Cual prodigo huerquío
Sin más regreso a casa¹³⁹

Referencia a su lugar de origen, ya que Tamaulipas produjo algodón hasta entrado este siglo, además también se refiere a su estancia casi permanente en el Distrito Federal.

Bordando la frontera
Se arrulla el río Bravo
Y veo mis recuerdos
Pasando de mojados¹⁴⁰

¹³⁸ Jaime López, “En toda la extensión de la palabra amor” en *Sesiones con Emilia*, Fotón, 1980

¹³⁹ Jaime López, “Bordando la frontera” en *¿Qué onda ese?*, IM, 1987

¹⁴⁰ Idem.

Por lo que algunos autores refieren y el mismo menciona en algunas entrevistas, Jaime López cruzaba la frontera de manera constante

Al son del acordeón se abraza muy muy suave

La polka con la cumbia

Bailando por la calle¹⁴¹

Una vez más reconoce la cultura popular ya que es precisamente en esta zona donde la regional polka, convivió con la cumbia y la música tropical. Recordemos que también Rigo Tovar fue oriundo de esta entidad.

¡No me salgas con cuentos! Le dijo

Cenicienta a su madre “madrastra, yo me largo al baile aunque pierda la honra
esta casa”

“pos nomás pa dos cosas me gustas”

Sentenció la matrona inclemente “pa barrer, en primera y en segunda te condenes
por desobediente”

Y se fue la infeliz cuyo apodo se lo debe a su cuate el “ratón”

Como no tuvo hada madrina de aventón le cayó el reventón

Contoneándose al son de la cumbia

iba allá iba acá su cadera

asomando entre aquellos harapos

desde el muslo sus cálidas piernas

Y llegó aquel cuerazo de vieja

como todos fingían no verla

¹⁴¹ Idem.

que le lega el colado albañil

“a las dos me voy, caballero”

Advirtió la coqueta al galán

“ya le va pero muévele al bote”

Dijo el compa chupando al compás

“mamacita ay ay ay que me gustas”

Murmuró aquel gañan muy galante

Y la voz del refrán agrego:

“pal metate y también pal petate”

Desde el alto reloj de la iglesia

de repente las doce sonaron

expulsando a la innoble pareja hasta un hotelucho de paso

y ahí tienen que en la madrugada

las patrullas aullaban hirientes

por portales y todo Tepito

donde el cuerpo es carnal del deleite

Que va entrando la ley al hotel

“inspección de rigor” aclararon

tras de dar con el par de volada

por violar la moral los casaron
en decente retrato de bodas
que aparece colgado en la sala
los rodean madrinas y tiras
cortesía gentil del alarma
con su escoba y un solo zapato
ella reina entre escuincles y muebles
eso pasa, según las vecinas
a las hijas por desobedientes¹⁴²

Esta es una reversión del cuento infantil de La Cenicienta del cual respeta aspectos característicos de la historia, como la huida del baile a las 12 de la noche, pero cambian a la inocente “princesa” por una mujer, probablemente en su adolescencia, que disfruta de su ocio libremente.

El desenlace es una boda, como era de esperarse, pero de una manera peculiar en la cual hasta el periódico sensacionalista *Alarma* tiene un espacio. Al final, la protagonista, efectivamente, aparece con un solo zapato, como lo describe la historia original y ella reina “entre escuincles y muebles”

El juego con el lenguaje podemos notarlo en la frase “el cuerpo es carnal del deleite” además del título ya que hace referencia al corrido *El hijo desobediente*. Acerca de la habilidad compositiva de López José Xavier Návar refiere: “Jaime López es excelente, Jaime lo puedes oír en cualquier tipo de música y lo hace muy bien en norteño, cumbias, rocanroles tiene unas canciones muy buenas, muy

¹⁴² Jaime López, “La hija desobediente” en *¿Qué onda ese?*, IM, 1987

emblemáticas, es inclusive más importante Jaime Lopez en muchos aspectos que Rodrigo pero también a Rodrigo se le ha mitificado de una manera media gruesa era bueno pero no era para tanto”¹⁴³

Otra composición en la que incluye el mismo corrido que mencionamos anteriormente es el malafacha:

Echando mano a la pacha

Como queriendo pistear

Lo machucó una carcacha

A mitad del eje vial¹⁴⁴

En el fragmento anterior el inicio es una clara referencia al corrido *El hijo desobediente* que dice “echando mano a sus fierros como queriendo pelear”. En la siguiente estrofa de la canción de López juega con otro elemento de la cultura popular:

quizá tendré mala pata

Por pura fatalidad

Tendré quizá mala facha

Por el cine nacional¹⁴⁵

La historia que refiere en esta canción es como la descripción de un personaje urbano mejor conocido como “chulo”, que no era más que el proxeneta que aparecía en las películas de la época de oro del cine nacional. De ahí la referencia a que “tendré quizá mala facha por el cine nacional”.

¹⁴³ José Xavier Návar, *In Memoriam*, op. cit.

¹⁴⁴ Jaime López, “Malafacha” en *¿Qué onda ese?*, IM, 1987

¹⁴⁵ Ídem.

En otro de sus trabajos, López acude a situaciones menos generales, a manera de confesión personal como por ejemplo en:

Por la mañana me regalas un pan
y por la noche me lo cobras de más
eres azúcar a la hora del té
y echas veneno cuando nadie te ve¹⁴⁶

Jaime López expone acerca de aquellas personas que hablan a espaldas de otras, y desprestigian a aquellas a las que en algún momento se les tendió la mano. Esto, y se resume en uno de los fragmentos de la canción:

“Todos de veras piensan que eres un flan
pero la caja de Pandora es tu hogar
si es que tu cara es como el oro y el sol
el corazón
te late en un nubarrón”¹⁴⁷

En uno de sus más grandes éxitos se puede observar cuestionamientos de una índole más profunda relacionadas a una vida en pareja:

“Si tuviera religión me pondría a analizar
si tuviera ideología pondríame a rezar”¹⁴⁸

“Sácalo” constituye una de sus composiciones más reconocidas y una de las más interpretadas. En este fragmento se pone de manifiesto un sarcasmo de tono moderado, ya que pone a la ideología a la altura de un dogma religioso y del otro

¹⁴⁶ Jaime López, “Puñalada trapería” en *Jaime López*, RCA-Ariola, 1989

¹⁴⁷ Ídem.

¹⁴⁸ Jaime López, “Sácalo”, en *Jaime López*, Op cit.

lado a la religión como si se tratara de una ideología que tiene como característica analizar el discurso con una tendencia política definida.

“Si sumida en la prisión te podías liberar
¿por qué en la libertad te vas a encarcelar?”¹⁴⁹

Pero también podría interpretarse como una sutil alusión al matrimonio ya que la frase “Si sumida en la prisión te podías liberar” se refiere a la unión libre que todo permite, en teoría, que la mujer se puede superar en todos los aspectos, por eso lanza la interrogante “¿por qué en la libertad te vas a encarcelar?” que nos remite a la idea del matrimonio más como una atadura que como una vida entre compañeros.

“Mi enemiga no eres tú, tu enemigo no soy yo
el enemigo común está alrededor”¹⁵⁰

Esta parte de la canción se refiere a la pugna entre sexos, quizás al feminismo, pero aunque en realidad el enemigo es la sociedad en la que se crean ideas y estereotipos que separan en lugar de unir.

La moda que va de la mano con el consumismo y el falso estatus que esto te da,

“No anda por Santa Fe
chavos banda ni ve ¡qué va!
se la vive en la discotec
una ponk de butic nomás”¹⁵¹

¹⁴⁹ Ídem.

¹⁵⁰ Ídem.

¹⁵¹ Jaime López, “Ay Ay asustame” en *Jaime López*, Op.cit.

y al final la protagonista de esta historia se ve en un escenario distinto, ya no es “ponk” si no una especie de hippie desgarbado que se dedicará al cine.

“Ya la terrible Inés
de la vida sabe de más
y el harapo 'ora va a lucir
porque cine quiere estudiar”¹⁵²

Para cerrar la sección dedicada a Jaime López proponemos la reflexión de las corrientes culturales pasarán y serán recordadas de la mejor manera, ya sea por sus protagonistas o por los que las vieron:

“Los viejos tiempos
fueron los nuevos tiempos
Los nuevos tiempos
serán los viejos tiempos
Por favor, no me sirvas al tiempo
mi cerveza Victoria, valedor
(hasta la victoria siempre)”¹⁵³

Y para cerrar, López hace un llamado a la nostalgia y declara:

“Desde mi motocicleta
alzo mi fría cerveza

¹⁵² ídem.

¹⁵³ Jaime López, “Desde mi moto” en *Jaime López*, Op. cit.

Por mi vieja pandilla salud y adiós
que la banda que viene las pase mejor”¹⁵⁴

Un Huapanguero con algo de suerte

Por su parte Rodrigo González apuntaba de manera distinta sus experiencias en la ciudad en la siguiente canción:

Ratas saliéndose por mis ojos
enredadas entre mis pestañas
contándolas por manojos
dotadas de millones de mañas
ratas entre comerciantes
sacándote la cartera
arriba y abajo en el metro
ratas por donde quiera
sacándote una charola
cayéndote encima como ola
vestidas con trajes finos
vestidas con cualquier quimera
ratas por todas partes
ratas los lunes y martes

¹⁵⁴ Ídem.

ratas mientras entro y salgo royéndote las noticias
queriéndote quitarte algo
contándote cosas ficticias¹⁵⁵

Esta composición se convirtió en una de las canciones más reconocidas de Rodrigo González. Aquí el juego con una sola palabra y los diversos conceptos que puede encerrar la misma dentro de lo popular ponen de manifiesto la preocupación por construir no solo una canción si no un lenguaje característico. En estas líneas engloba figuras de diversa índole, desde políticos, ladrones, policías hasta los empresarios o periodistas que de una u otra forma atentan contra el bienestar de las personas.

En “Vieja ciudad de hierro” nos muestra la visión de la ciudad misma, veamos su ejemplo:

Se ha marchado lejos
Tu sonrisa clara y en tus azulejos
Han morado colores que son añejos
Y hoy ya no brillan más¹⁵⁶

El deterioro así como la contaminación son los que ponen este panorama melancólico, la ciudad de los palacios con esplendor que ya pasó a la historia

Capital de mil formas

¹⁵⁵ Rodrigo González, “Ratas” en *Hurbanistorias*, Discos Pentagrama, 1984

¹⁵⁶ Rodrigo González, “Vieja ciudad de hierro” en *Hurbanistorias*, Discos Pentagrama, 1984

de recuerdos que se mueren entre el polvo
de tus carros, de tus fábricas y gentes
que se hacinan y tu muerte no la sienten¹⁵⁷

La constante transformación del espacio urbano así como el crecimiento demográfico y la migración del campo a la ciudad provocó en cierta medida que la identidad y la memoria colectiva se vayan reformulando constantemente

¿Qué harás con la violencia?

De tus tardes y tus noches en tus calles y tus parques y edificios coloniales

Convertidos en veloces ejes viales¹⁵⁸

La modernización como eje del crecimiento urbano sin respeto por el legado cultural, que es desconocido por una gran parte de los habitantes. Violencia en un amplio contexto desde las agresiones del crimen hasta el tráfico y las construcciones que hacen de esta ciudad un caos.

En “No tengo tiempo”, González realiza un análisis puntual de lo que se puede interpretar como malestar social:

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

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Idem.

Navego en el mar de las cosas exactas
voy clavado en momentos de semánticas gastadas
Y cual si fuera una nube esculpida sobre el cielo
dibujo insatisfecho mis huellas sobre el invierno¹⁵⁹

Los sueños innecesarios y rotos son interpretados como la comodidad de la vida que más que impulsar un mejoramiento aturde la acción creativa del ser humano. Se dice “libre” cuando es preso de la rutina urbana con todo lo que esto conlleva. Las cosas exactas y precisas lo llevan al manejo de “las semánticas gastadas”, que no son más que conceptos y valores concebidos y reproducidos por la sociedad,

González se dedica a sí mismo una canción que tituló “El feo”:

Que feo estoy
yo recuerdo que mi mami hasta lloraba de tristeza
que feo estoy
tengo barros en la cara y muy grande la cabeza
que feo estoy
ya mi jefe me decía no se para que naciste
mis amigos se burlaban de mi carota de chiste.
en las noches ya no salgo porque asusto a los viejitos
y resulta que en el día asusto niños chiquitos

¹⁵⁹ Rodrigo González, “No tengo tiempo” en *Hurbanistorias*, Discos Pentagrama, 1984

decidí ponerme serio en tratamiento de belleza
pa' que resanen mi barro y me limen la cabeza¹⁶⁰

Esta canción está escrita en primera persona, por lo que de una u otra forma el propio autor se identifica con su composición. Cargada de un humor negro, incluye un albur al final de esta estrofa.

Rodrigo aborda el desempleo en la balada del asalariado

Por la puerta entraron
mi mujer y mis hijos
preparo la alegría
que nos va a acariciar
mas no,no,no
la despensa y la escuela
se tienen que pagar,pagar
pagar,pagar sin descansar
pagar tus pasos,
hasta tus sueños...
pagar tu tiempo
y tu respirar
pagar la vida con alto costo
y una moneda sin libertad

¹⁶⁰ Rodrigo González, "El feo" en *Aventuras en el DeFe*, Discos Pentagrama, 1986

suben las cosas
menos mi sueldo
¿qué es lo que se espera
de este lugar?¹⁶¹

La letra de la canción habla por sí sola, una vida atada al pago de lo elemental para una vida en la ciudad, una rutina que termina con los sueños y que resta la libertad. Alude a la imposibilidad de una movilidad social y al estancamiento de los sectores medios y bajos, pero aun así se da tiempo de utilizar el humor que lo caracterizó, esto es lo que dice la parte final de esta canción:

Me asome a la ventana
Y vi venir a tu hermana
Me asome a la ventana
Y vi venir a tu hermana¹⁶²

La capacidad de observación y de realizar alegorías fue otra característica de su obra, veamos el siguiente fragmento:

No. No hay manera de regresar la cinta
Tu amor fue rock en vivo
Dos, tres manchas de tinta
Un requinto de jazz, fugaz e improvisado
Una imagen en el aire de un pintor apresurado¹⁶³

¹⁶¹ Rodrigo González, "Balada del asalariado" en *Hurbanistorias*, Discos Pentagrama, 1984

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Rodrigo González, "Rock en vivo" en *Hurbanistorias*. Op. Cit

El fragmento anterior es una alegoría entre el amor y un concierto de rock, una forma peculiar de componer expresando ideas de forma hasta cierto punto poética. En una parte de la misma composición hace referencia al Wendy's Pub donde trabajaba: "Las máquinas rugen feroces sobre Antonio Caso, sombras que entran y salen oliendo a cerveza".

En otro orden de ideas, González relata la historia de unos seres extraños que se niegan a sí mismos, que buscan superar su estado autóctono, veamos lo que nos dice:

"En un lejano lugar retacado de nopales
había unos tipos extraños llamados intelectuales
se la pasaban leyendo para ser sabios y doctos
pues no querían seguir siendo vulgares tipos autóctonos
los veías en los cafés llenos de libros profundos
y en eventos culturales oían conciertos rotundos
constantemente escribían poemas y cuentos cortos
y aunque no los comprendían se quedaban conmonfortos
si veías tal escritura te sentías medio dopado
porque con tal estructura te ibas bien apantallado
no sabían si eran marcianos, mexicanos o europeos
ángeles, diablos o enanos, cardiacos o prometeos"¹⁶⁴

¹⁶⁴ Rodrigo González, "Los intelectuales", en *Aventuras en el DeFe*, Op. cit

Aquí hace un retrato perfecto de aquellos que lucen como especialistas en todo, que manejan un lenguaje técnico que no resuelve nada. Se puede decir incluso que viven de la etiqueta social que se les impone sólo por el hecho de aparentar lo que no son, y para terminar la situación descrita viene esta parte de la canción:

“Y entre tanto pensamiento, análisis y estructura
decían conocer la neta y hasta también la locura
pero al llegar a su casa liaban con su mujer
Sintiéndose de otra raza nunca daban pa’ comer”¹⁶⁵

Estos personajes se tratan de abstraer de su realidad la cual siempre termina por alcanzarlos y de ninguna forma posible pueden dejar de pertenecer al círculo social en el que están insertos. Un intelectual de café siempre soñara con un mundo mejor hasta que vea vacía su taza y pase a pagar en la caja, ahí es donde termina su sueño revolucionario.

Rockdrigo plasmó en sus canciones a diferentes personajes de la ciudad y en algunos casos analizaba su entorno, como es el caso de las secretarias:

“con tus manos sobre la maquina de escribir
contestando las llamadas dia tras dia sin sentir”¹⁶⁶

A simple vista se refiere a una empleada de oficina. En el siguiente ejemplo podemos ver la visión que tenía Rockdrigo de este oficio:

“la pintura de labios el rimel la moda el peinado
sabado en la noche a la discoteque
revistas y televisiones que te dan la imagen

¹⁶⁵ Ídem.

¹⁶⁶ Rodrigo González, “Susana de la mañana”, en *Aventuras en el DeFe*, Op. cit

de lo que tú debes pensar o sentir”¹⁶⁷

Menciona la consulta recurrente de revistas por parte de las secretarias para mantener una imagen “presentable”, además de las salidas nocturnas en fin de semana debido al apretado horario laboral, y en muchas ocasiones lo que dicen los medios, es lo que se cree y por tanto lo que se piensa; un estereotipo muy marcado acerca de las trabajadoras de oficina en ese entonces.

El elemento del Huapango estaba presente en algunas composiciones, una de ellas fue *Dicen que la muerte*:

“Dicen que la muerte anda tras mis huesos.

Si es así la espero, pa’ darle sus besos.

Y si no me alcanza la muy condenada,

me paro un ratito pa’ verla enojada”¹⁶⁸

El humor acerca de la muerte, característico del mexicano, se hace presente en esta canción, Rodrigo González se burla de ella y menciona a lo largo de la composición lo que la rodea, desde el temor, hasta el fervor con que rezan en el campo santo.

En “tiempo de Híbridos” su autor no pone de manera peculiar la combinación quizás de las realidades del país, México puso sus esperanzas en Miguel de la Madrid, el primer presidente tecnócrata por lo que la letra menciona de forma satírica la situación:

“Era un gran rancho electrónico

con nopales automáticos,

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ Rodrigo González, “Dicen que la muerte”, en *Aventuras en el DeFe*, Op. cit

con sus charros cibernéticos

y sarapes de neón.

Era un gran pueblo magnético

con Marías ciclótónicas,

tragafuegos supersónicos

y su campesino sideral.

Era un gran tiempo de híbridos”¹⁶⁹

La frase siguiente pone al descubierto a las facciones que intervinieron en esta etapa gris de la Historia de México, por un lado los salvajes, es decir los políticos de la vieja guardia y por el otro lado los científicos que ondeaban la bandera de la tecnocracia que derivaría en el neoliberalismo actual.

“Era un gran tiempo de híbridos

de salvajes y científicos”¹⁷⁰

A continuación enumera, con cierto coraje, las acciones en pro de la modernización de la nación y que no son más que los efectos de la aplicación del neoliberalismo donde el Estado queda como mero espectador ante las argucias de las empresas de capital extranjero:

“en la vil penetración cultural

en el agandalle transnacional,

en lo oportuno norteamericano-imperial,

en la desfachatez empresarial

¹⁶⁹ Rodrigo González, “Tiempo de Híbridos”, *El Profeta del nopal*, Discos Pentagrama, 1989

¹⁷⁰ Ídem.

en el despiporre intelectual,
en la vulgar falta de identidad”¹⁷¹

Con “la vulgar falta de identidad” se refiere en parte al consumismo que no permite repensar la identidad propia de la población. Por lo demás, hace referencia a la constante intervención norteamericana en asuntos no sólo de México sino de la totalidad de América Latina.

Otro personaje que aborda con cierta melancolía es el ama de casa, sumida en una rutina, que ve cómo fluye un mundo fuera de su hogar, Rockdrigo lo narra de la siguiente forma:

“Pasas los días entre la casa y la familia
Ves con orgullo como ha crecido tu Cecilia
Y nunca supiste, que hubo un tiempo que perdiste
Para ser más que ama de casa un poco triste”¹⁷²

En *¿Qué hacer?* Una vez más lanza una reflexión sobre como el acumular bienes o lujos llevan consigo un abandono del espíritu, de la esencia del ser humano que se desvanece para dar paso al “nada tienes nada vales”

“Alquilaste una playa para ir de vacaciones
10 meseros para un agasajo chido
más tu espíritu se muere desnutrido
¿Qué hacer con tu ser?

¹⁷¹ Ídem.

¹⁷² Rodrigo González, “Ama de casa un poco triste”, en *Profeta del nopal*, Op. cit.

qué nunca se cansa de comer y beber

¿Qué hacer con tu ser?

qué nunca está a gusto de tener y tener”¹⁷³

La añoranza o recreación de su lugar de origen tiene su espacio en la canción *Oye tu pescador* donde con recursos literarios logra presentar una imagen de los pescadores de su natal Tampico:

“anuncian manchas de vida, que te podran proveer

de poder vivir con el, de vender sudando tu trabajo

algo en la brisa del mar, hace que no lo mandes al carajo”¹⁷⁴

Con su particular forma de decir las cosas Rockdrigo pone de manifiesto una especie de inventario de lo que deambula por su cabeza, cosas que no tienen ninguna relación aparente pero que él le da sentido en una forma graciosa:

“Era verdad que llovía

suegras roperos y locos

luchas de clase... hasta tias

que se sacaban los mocos,

perros gatos y autobuses,

leyes y 2-3 cocos”¹⁷⁵

También aludió a elementos refirió elemento de la cultura popular, en este caso incluyó a las historietas de la Familia Burrón, Kalimán y Batman, a la obra de Gabriel Vargas la refiere en la canción *No estoy Loco*:

¹⁷³ Rodrigo González, “¿Qué hacer?”, en *No estoy loco*, Discos Pentagrama, 1993

¹⁷⁴ Rodrigo González, “Oye tu pescador”, en *No estoy loco*, op. cit.

¹⁷⁵ Rodrigo González, “No estoy loco”, en *No estoy loco*, Op. cit.

“Estaba yo sentado
leyendo la familia burron
cuando vi pescados que caian
sobre el otro balcón”¹⁷⁶

A Kalimán lo cita en *Si un día despertará*:

“Si un día despertara yo
transformado en Kalimán,
o mi presencia dejara
un cierto olor a Batman,
no habría la preocupación
de buscar el chivo diario,
ni mucho menos pensar
en aumento de salario”¹⁷⁷

Como se ha podido constatar en las composiciones de ambos cantautores existen similitudes, pero las diferencias que hay entre ellas son más numerosas que las semejanzas. López tiende más a la cultura popular y a una combinación de ritmos, González es más estático en cuanto a la estructura musical manteniendo un firme estilo, pero no deja de jugar con el lenguaje y con la sátira social. Ambos son parte importante del proceso histórico del rock en México, de ellos y la generación de los rupestres derivarían una buena cantidad de expresiones musicales.

¹⁷⁶ Ídem.

¹⁷⁷ Rodrigo González, “Si un día despertara”, en *No estoy loco*, Op. cit.

Conclusiones

El crecimiento de la Ciudad de México permitió que diferentes grupos sociales de diversa procedencia convergieran en un mismo espacio. Su convivencia posibilitó reforzar las identidades regionales al delimitar cada grupo sus tradiciones, costumbres y valores, pero a su vez dicha convivencia dio como resultado que en la ciudad se fueran conformando ciertas características que la definirían.

Las obras de Salvador Flores y Gabriel Vargas constituyen una parte de la vasta cultura popular con la que cuenta la capital del país. El lenguaje utilizado así como la representación de los personajes de Vargas y Flores reflejan no solo la picardía de los habitantes del Distrito Federal, expone además la convivencia entre los habitantes de la ciudad, aspectos que serían retomados por nuestros protagonistas.

En este contexto de crecimiento y reconfiguración constante de la sociedad, la juventud tuvo una participación desde el interior del seno familiar. Al ser considerada la juventud como una etapa preparatoria para la adultez los jóvenes estudiantes pertenecientes a la clase media no tenían una intervención directa importante en los cambios que se iban dando en la vida productiva, pero sí en la académica, ya que la matrícula en la Universidad Nacional y en el Instituto Politécnico creció considerablemente en esta etapa. Paulatinamente. Los nuevos integrantes de la clase media adoptarían el modo de vida americano mejor conocido como el *american way of life* que no es más que la comodidad de la vida; al tener tiempo libre los jóvenes ejercían su ocio como mejor les parecía, por lo que la oferta de diversión debía contemplarlos.

En sus inicios la oferta de entretenimiento propio para la adolescencia y juventud eran principalmente diurno y abarcaban desde las funciones de cine hasta las tardeadas. Al iniciar la década de los 60 el rock para inicios de la década de los 60 comenzó como una oferta para adultos y se vendió como lo último que se

escuchaba en los centros nocturnos de los Estados Unidos. Los cafés existencialistas comenzaron a ganar terreno y por lo mismo los universitarios se congregaban ahí. Cuando los mismos jóvenes hicieron suya la música de rock y comenzaron a ejecutarla, los espacios fueron aumentando y los cafés entraron a la oferta de diversión para los hijos de la clase media, y poco a poco este género fue ganando terreno en la cartelera del entretenimiento nocturno. A la par de los cafés cantantes las peñas surgieron como una alternativa más de entretenimiento caracterizándose por la diversidad cultural que se ofertaban en esos locales. Sus asiduos parroquianos serían personas con una ideología principalmente de izquierda, con una preocupación por la cultura de Latinoamérica.

Hasta este momento podemos entender que los cambios de la sociedad que se darían en la Ciudad de México serían totalmente asimilados por los jóvenes de las décadas de los 50 y 60, años en los que los géneros musicales abordados en este trabajo enmarcarían los procesos sociales en los que la juventud tendría una participación protagónica. Estos géneros se transforman conforme las condiciones sociales lo van requiriendo. Al principio al pasar a formar parte de la oferta de entretenimiento nocturno el rock & roll tuvo una buena acogida en los medios de comunicación y fue llevado a la pantalla grande, mientras que el canto nuevo tenía una presencia discreta en los medios. El lenguaje de ambos llevaba una carga de liberación sexual e ideológica. La liberación sexual se vio reflejada desde el rock & roll que le daba la posibilidad a sus seguidores de redescubrir su cuerpo y su potencial, por otro lado el canto nuevo se caracterizó, a pesar de no tener de manera literal una posición definida políticamente hablando, por hablar de la importancia de los ambientes rurales así como de la multiculturalidad de Latinoamérica.

Hacia los años 70 la situación tanto política y social giraba en torno a la tensión entre los Estados Unidos y sus múltiples intervenciones militares a lo largo y ancho del planeta. Además, la polarización del mundo en dos bloques trajo consigo una serie de acciones que ponían especial atención en el territorio americano después del triunfo de la Revolución Cubana. Las medidas tomadas

por Washington fueron préstamos para el desarrollo industrial y agrario así como la intervención en asuntos políticos y militares; México al igual que diversos países latinoamericanos tenían cierta renuencia hacia el socialismo debido a la estructura conservadora de su sociedad, por lo que el partido oficial puso especial cuidado y atención para todo aquello que se sospechara fuera socialista o en la cual intervinieran jóvenes universitarios, cuyos maestros, algunos provenientes del exilio español, estaban cercanos a la teoría marxista que imperaba en ese entonces.

Los hechos de Tlatelolco 1968 es el antecedente más claro de las acciones tomadas por el Estado para frenar de golpe un movimiento de disidencia. Tres años después, bajo la misma premisa, es reprimida una manifestación. El jueves de Corpus constituye otro capítulo en la larga lista de represiones hechas por el Estado, pero en especial estas dos a las que hago mención transformaron las relaciones del Estado con los jóvenes, al ser estos cooptados por algunas instancias gubernamentales y permitir así una integración de este sector a la política, sumado a esto la cultura comenzaría a tener precisamente una presencia juvenil al despuntar un movimiento caracterizado por su estilo desenfadado: Literatura de la Onda, donde se mostrarían no solo los dotes y capacidades de esta generación para la escritura, sino reflejaría las múltiples inquietudes y anhelos de los jóvenes.

Para la transformación de los géneros musicales estos dos años son clave, ya que por un lado 1968 permitió a los artistas definir una postura política precisa. Además de acompañar a las manifestaciones, el canto nuevo mostró un activismo que fue de la mano con la cultura popular; por otro lado el rock en 1971 terminó por satanizarse, hasta antes del Festival de Ávandaró gozaba de una buena presencia en casi todos lados. Recordemos que para 1966 el cierre de los cafés cantantes había disminuido las fuentes de trabajo de los músicos de rock. Después del festival de rock y "ruedas", la campaña emprendida por los sectores más conservadores de la sociedad daría como resultado la negación de oportunidades para el rock en México.

La generación a la que pertenecen Jaime López y Rodrigo González es producto precisamente de la negación de espacios al rock y de las nuevas manifestaciones culturales producidas por los habitantes de la ciudad, se caracteriza por el auge del canto nuevo y de los nuevos anhelos de la clase media; ellos mismos fueron testigos de las condiciones en las que los músicos debían laborar y de cómo su trabajo y propuesta diferente encontró un espacio idóneo en lugares más bien pequeños donde un público ferviente los arropó a ellos y a sus compañeros.

Los rupestres en general nos muestran el alcance que la cultura popular tendría en estos años. Este conjunto de artistas romperían con el cerco impuesto en los 70 y comenzarían a marcar la pauta para que nuevos artistas tuvieran acceso a los espacios que ellos en su momento supieron abrir. López y González, cada quien a su estilo, dieron una nueva voz al rock y a la música en México, ambos recurrieron a elementos de la cotidianidad, al juego de las palabras y el doble sentido todo lo cual difería su estilo pero las realidad que cada uno de ellos vivió los condujo por caminos distintos mismos que les ofrecieron oportunidades de diversa naturaleza.

Precisamente lograron consagrarse gracias a su alejamiento de lo convencional, así como por trabajar muy cercanos a la gente. Para López sus creaciones en el género de la cumbia le valieron saltar al circuito de los medios masivos, y esto desató polémica entre sus primeros seguidores, quienes no terminaban de entender que el propio Jaime no tomara partido. Pero él tenía su propia línea ideológica la cual definía en una parodia de la frase principal del *Credo Mexicano* de Ricardo López Méndez: "México, creo en mí". Por su parte Rodrigo, se convirtió en mito. Por ironías del destino murió con la ciudad que se encargó de retratar. Puede decirse que murió consagrado y que la vida ya no le permitió seguir cosechando éxitos ahora con el grupo Qual. González tampoco tomaba partido, era capaz de presentarse en actividades del PSUM pero no afiliarse ni definirse como socialista, sus ideas eran otras.

Estos dos peculiares personajes, con su humor, sus historias, sus anhelos y su trabajo transformaron el discurso del rock en México, marcando así el inicio de una nueva etapa en el proceso histórico de este género que ha llegado para quedarse y cambiar de acuerdo a cada generación.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTIN, José, *La contracultura en México*, Grijalbo-Mondadori, México, 1996, 240 pp.

ARANA Federico, *La música dizque folklórica*, México, editorial posada, 1986, 156 pp.

ARANA, Federico, *Guaraches de ante azul, Historia del roc mexicano*, 2da edición, María Enea, México, 2002, 554 pp.

ARRELLIN, Fausto *Los rupestres al inicio de los tiempos* en la dirección electrónica www.rockdrigo.com.mx

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI,

CARREÑO Manuel Antonio, *Manual de Urbanidad y buenas maneras*, 2 ed. Editorial Patria, México, 2004, 432 pp.

CASARES Rodicio, Emilio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 1076- 1084

CASTELLS Manuel, *Problemas de investigación en sociología urbana*, Editorial Siglo XXI, 8va edición, México, 1980, 276 pp.

CASTRO Rubén, “Una empresa a ritmo de rock y trova” en *El Universal*, jueves 4 de enero de 2002

CISNEROS, Enrique, *Si me permiten actuar, Testimonio de Enrique Cisneros*, CLETA, México, 1986, 272 pp.

DAVIS, Diane, *El Leviatán urbano, La ciudad de México en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, 530 pp.

DE LA GARZA Chávez, María Luisa, “Si hay libertad de expresión, no prohíban los corridos: hipótesis de la construcción de una transgresión equívoca” en *Liminar*,

estudios sociales y humanísticos, enero-junio, vol. V, número 001, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2007, pp. 145-158

EWEN David, *Historia de la música popular norteamericana*, México, Editorial Novaro, 1965, 332 p.p.

GARCÍA RIERA Emilio, *Historia documental del cine mexicano vol. 4*, México, CONACULTA-IMCINE-Gobierno de Jalisco, 1997, p.p.

GARCÍA SALDAÑA, Párménides *En la ruta de la onda*, 2da edición, México, editorial Diógenes, 1974, 168 p.p.

GIMÉNEZ, Gilberto, “Cultura e identidades” en *Revista Mexicana de Sociología* Vol. 66, (Oct.,2004), Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 77-99

GOMEZJARA Francisco, *Las bandas en tiempos de crisis*, México, editorial Nueva Sociología, 1987, 414 pp.

GONZÁLEZ Gómez, Roberto, *Estados Unidos: doctrinas de la guerra fría 1947-1991*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2003, 267 pp.

KURI Aldana Mario y Mendoza Martínez Vicente, *Cancionero Popular mexicano tomo I*, México, CONACULTA- Océano, 2001, pp. 666

LÓPEZ, Jaime, *Lírica*, México, Ediciones Cal y Arena, 1997, pp. 264

LÓPEZ Modesto, coord. *Rockdrigo González*, 2ª edición, México, CONACULTA-Ediciones Pentagrama, 2004, pp. 248

LUTTE, Gerard, *La adolescencia .La psicología de los jóvenes de hoy*, Barcelona, editorial Herder, 1991, pp. 404

MOLINA Ramírez, Tania “Judith Reyes más que hacer arte rescató el sentido del corrido: Liliana García” en *la Jornada* 19 de marzo de 2008

MONSIVÁIS Carlos, *Las leyes del querer*, Raya en el agua-Santillana, México, 2008, pp. 278

MORENO Rivas Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, CONACULTA- Alianza Editorial Mexicana, México, 1979, pp. 280

NATERAS Domínguez, Alfredo coord. *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, UAM/Miguel Ángel Porrúa, México, 2002

PANTOJA, Jorge coord. *Rupestre: el libro*, CONACULTA, México, 2013, pp. 160

PLAZA Galvarino, *Víctor Jara*, España, Júcar, 1976, 160 pp.

QUIROZ Trejo José Othón, *El rock mexicano y la contracultura, notas para su historia*, en la revista *Casa del Tiempo* de la UAM abril 2000, difusionculturaluam.com.mx

REVISTA *Nuestro rock*, México, 2007, num. 100, año 11, Vanguardia editores

RUBIO Mancilla, María del Carmen *la difusión del Canto nuevo en México*, (tesis) México, UNAM Ciencias de la comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1994

SERNA, Hugo *culturas alternativas e identidades en resistencia*, México, Angelito editor, 2010, pp. 174

SPENSER, Daniela coord. *Espejos de la guerra fría: México, América central y el Caribe*, México, CIESAS-SRE-Miguel Ángel Porrúa, 2004, pp.398

TAMAYO Alatorre, Sergio coord. *Anuario de estudios urbanos núm. 3*, México, UAM-Azcapotzalco, 1996, pp. 280

TORRES Medina Violeta, *rockeros en concreto, génesis e historia del rock mex*, México, 2002, INAH, pp. 348

TRECET, Ramón y Moreno Xabier, *Me queda la palabra*, Madrid, Dédalo, 1978, pp. 513

VALDÉS Cruz, Merced Belén, *Rock Mexicano ahí la llevamos cantinfleando*, México, 2002, Encuadernaciones López, pp. 408

VELASCO, Fabiola “La nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición” en *Presente y Pasado. Revista de Historia*, Año 12. N° 23. Enero-Junio, 2007, pp. 139-153

EXCELSIÓR, sábado 11 de septiembre 1971, página 11B,

EXCELSIÓR, domingo 12 de septiembre 1971, página 17 A

EXCELSIÓR, lunes 13 de septiembre de 1971, página 16 A

Documentales

La Historia del rock mexicano, editorial Clío, México, 1998.

Sergio García Michel, *¿Porque no me las prestas?*, México, 1995.

Carmen Luz Parot, *El derecho de vivir en paz*, fundación Víctor Jara-Warner Music, 1999.

Rock Mexicano capítulos 10 y 11 de la 1era, temporada de la Serie *In memoriam*, Canal Once, Instituto Politécnico Nacional, México

Alejandro Ramírez Corona, *La ciudad del recuerdo*, México, 2001.

Discografía

Rodrigo González, *Hurbanistorias* , 1984, Discos Pentagrama

Rodrigo González, *Aventuras en el DeFe* , 1986, Discos Pentagrama

Rodrigo González, *No estoy loco*, Discos Pentagrama

Rodrigo González, *El profeta del Nopal*, Discos Pentagrama

Un viejo amor, *Sesiones con Emilia*, 1980, Fotón

Jaime López, *El general constante* (sencillo), 1981, Independiente

Jaime López, *Blue Demon blues* (sencillo), 1985, RCA

Jaime López, *1era calle de la soledad*, 1985, RCA

Jaime López, *¿Qué onda ese?*, 1987, IM

Jaime López, *sin oficio ni beneficio –del 80 al 85-*, 1992, Independiente

Jaime López, *15 demos –del 88 al 91-*, Independiente

Daniel Viglietti, *Canciones para el hombre nuevo*, 1968

Judith Reyes, *Crónica mexicana*, 1969

Violeta Parra, *Antología*, Warner, 1999

Víctor Jara, *Víctor Jara habla y canta en vivo en La Habana*, Warner, 2001

Quilapayún, *Antología*, Warner, 2003

Entrevistas

GUERRA García, Víctor, Francisco Barrios “el Mastuerzo”, 20 de marzo de 2012

GUERRA García, Víctor, Modesto López, 4 de abril de 2012

GUERRA García, Víctor, Fausto Arrellin, 15 de agosto 2012

GUERRA García, Víctor, Nina Galindo, 13 de octubre 2012

GUERRA García, Víctor, Ismael Colmenares “Mailo” 17 de diciembre 2012