



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Historia



**LA CONTRACULTURA MUSICAL EN LA CIUDAD
DE MÉXICO.**

EL CASO DEL ROCK, 1955-1994.

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
Licenciado en Historia**

**PRESENTA
Julio César Espinosa Hernández**

Director de Tesis: Dra. Rosalina Ríos Zúñiga

**Ciudad Universitaria, CDMX
2017**



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

*Ya lo estoy queriendo
ya me estoy volviendo canción,
barro tal vez....*

(L.A.S.)

*Llévate la historia, donde yo no pueda encontrarla
ahógala en las dunas, entiérrala en el mar...*

(J.C)

*El rock de alguna manera se burla de un sistema, pero no hay que quedarse con eso;
también es necesario saber por qué nos burlamos*

(C.G.)

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras, por la oportunidad que me brindaron para desarrollarme como Historiador.

Al sínodo que dio lectura y visto bueno a mi investigación: Mtro. César Valdez, Dr. Miguel Ángel Esquivel, Lic. Otto Cázares, Dr. Alberto Betancourt. Agradezco, las observaciones y los consejos.

A José Cruz, fundador de *Real de Catorce*, por abrirme su puerta y estrechar con fuerza mi mano. Dos de las mejores horas de mi vida las he pasado a su lado escuchando sus vivencias. A Luis Álvarez, *El Haragán*, por las lecciones que desde niño aprendí con ese disco rojo que tanto aprecio y por las experiencias compartidas. A Walter Schmidt, por toda la disposición y apoyo que me brindó en este proyecto, por compartirme de su gran sabiduría y por transformar, en poco más de una hora, la perspectiva que tenía de la contracultura.

A mi madre, Teresa. Por creer en cada una de las cosas que me he propuesto realizar. Por las enseñanzas, las palabras, los regaños, los castigos; por los momentos en que me haz acompañado y también por las veces en que me dejaste solo. Te debo mucho de lo que soy. A mi padre, Francisco. Por la paciencia, por aceptar que no somos iguales, ni podemos pensar ni creer en lo mismo. Por enseñarme que las cosas siempre deben hacerse bien. Porque eres incondicional. Parte de lo que hay en esta tesis lo aprendí escuchando tus experiencias. A mi hermana Daniela, a quien siempre tengo presente desde la primera vez que la tuve en mis brazos. *Cuida bien al niño, cuida bien su mente...*

A mi abuela Elena, que ya no está conmigo, pero que me dejó mil recuerdos y enseñanzas. A mi abuela Sofía, por los consejos y por todas las formas en que me

demuestras tu cariño. A mis tías, *Las Hernández*: Cruz -¿Ya comiste?-, Bibis -perdón por dejar sin ojos a los muñecos-, Mary, que junto a mi madre y mi abuela siempre han sido el mayor ejemplo de fortaleza. A mi tío Costa, por los juegos y las pláticas.

Por el lado de mi padre, a mi tía Virginia por hacerme sentir como en casa. Sandra -Vamos a ver a los Rolling-, Enrique, -¿Vienes el viernes?-, quienes compartieron conmigo muchos discos y conciertos. Sin ellos no habría llegado a tomarle tanto aprecio a la música.

Al seminario *Historia Social y Cultural de la Educación en México*, realizado en el Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad y la Educación, IISUE-UNAM. Barbón Julio (*Aplícate tocayo*), Sergio (*Eso está hecho a lo pe... a lo pegado*), David, Fausto (*Esta chido*), Christian, Antonio, Ulises (*Deberías hablar del greñas*), Daniela, Jacobo (*Cámara barrio*), Andrés. También a los que tomaron otros caminos: Rayo, Ehécatl, Alejandra. La vieja guardia: Alejandra (*Señorita Modelo*), Mario. Sin sus observaciones no hubiera logrado un trabajo del cual me siento satisfecho. Gracias por leerme, por compartir cada martes y por esas reuniones donde las cervezas fueron parte de la crítica constructiva.

Mención especial para los coordinadores del seminario. Doctora Rosalina Ríos. Además de ser la tutora de esta tesis, es una gran persona y ejemplo a seguir. Gracias por la paciencia y los consejos. Es bueno saber que aún existe gente como usted, que cree en que podemos hacer grandes cosas y que solo necesitamos que nos ayuden a encontrar el mejor camino. A Cristian Rosas (*Al tiro, Julito*), por los cuestionamientos tan certeros y los proyectos rotos. Se agradecen esas tardes de plática y cigarro en la fuente que tanto te gusta. Viste crecer una idea que te parecía por demás romántica y *jipi* y me ayudaste a transformarla en una tesis. Culpable en parte de mi reconciliación con aquellas canciones que rechazaba y que ahora nuevamente amo.

Los honorables, también parte del seminario. Mauricio (*A mí no me engañas, yo te caía mal*), Zoé (*Acá ya te adoptamos*), Armando (*Estás chavo Julio*). Compañeros y amigos de una y mil noches de proyectos, de intentos y logros. Gracias por el trabajo en equipo, pero sobre todo por tolerar mi carácter, mi ego y arrogancia. Ya dimos pasos en este *Aquelarre*, pero nos falta más.

Raúl, que cada que viene siempre saca la chela. Miguel -*Tengo una chica muy ye ye-*, por todas esas tardes en Santo Domingo. Abraham -*¡Oye hijo!-*, que nunca tenía tiempo pero siempre llegaba. Suaste, compañero de viaje por las mañanas y las tardes que siempre prestaba su casa -*Pero en la mañana limpiamos todo-*. Gonzalo (*Félix*), por los discos que me regalaste y por haber agarrado la onda tantas veces. Amiga Mara, que un día sin decir nada, simplemente te fuiste. A la banda del callejón, por ser otra fuente de conocimiento de mucha música.

A Lina, por acurrucarse a mi lado y acompañarme durante cada noche de lectura y escritura de tesis.

Finalmente, agradezco a la lectora, comentarista y crítica más recurrente de esta investigación. Por el tiempo brindado, por acompañarme todos estos años en las buenas y en las malas. Porque siempre ha creído en mí. Gracias Alayde Marcela, por estar a mi lado, por no dejarme solo. Por sostenerme cuando no fui capaz de hacerlo por mí mismo, porque todas las veces que he tropezado y caído siempre me ayudas a levantarme. Por ser mi refugio, mi profesora y consejera en incontables ocasiones en aquel café. Por aguantarme, tolerar e incluso perdonar cada uno de mis caprichos, necesidades y errores. Por los días y las noches. Por todo lo que me has enseñado. Por todas las veces en que te sientas a mi lado y escuchas todo lo que pasa por mi cabeza. Por ese corazón tuyo que siempre está dispuesto a darlo todo. Te amo. Pero no lo olvides, *aun me debes tres pesos*.

ÍNDICE

Introducción.....	(8)
1. Antecedentes históricos para la gestación de la contracultura musical en México. (1950-1980).....	(24)
I. Contexto histórico político, México a mediados del siglo XX.....	(27)
II. Status Quo. Legalidad vs Realidad. La intervención social de la clase media.....	(32)
III. Neoliberalismo. La fantasía del bienestar.....	(40)
IV. Mecanismos de Control mediático e intereses económico-culturales.....	(44)
2. Las etapas del rock en México. De la imitación a la búsqueda de un sonido propio. (1955-1978).....	(55)
I. <i>Soy un hombre respetable y el mundo está a mis pies...</i> La llegada del rock al mercado juvenil mexicano (1955-1967).....	(57)
II. <i>¡Vivir en México es lo peor!</i> ... El rock desde el hoyo: censura y búsqueda de identidad (1968-1978).....	(68)
a) La búsqueda de un rock nacional.....	(70)
b) Avándaro, los hoyos y la censura.....	(74)
c) Los argumentos de la censura.....	(81)
d) Las primeras protestas musicales del rock en México.....	(83)
3. El rock ante la transición de décadas. New Wave, transformaciones musicales y la búsqueda de espacios. (1978-1981).....	(89)
I. La transición de décadas. 1978-1980.....	(91)
a) Espacios para conciertos.....	(91)
b) Alternativas laborales.....	(94)
II. New Wave: renovación frente a las contradicciones culturales.....	(97)
a) El estrecho campo de la radio.....	(102)
b) <i>El chopo</i> como alternativa cultural.....	(103)
c) Conciertos.....	(105)
d) Las confrontaciones del cambio generacional.....	(106)
4. <i>Gran circo es esta ciudad</i>: Establecimiento de la contracultura como expresión social (1981-1994).....	(111)
I. Contracultura, expresión musical del espacio social.....	(114)

a) Politización del rock.....	(116)
i. <i>¿Qué diría Papá Gobierno?...</i> La corrupción.....	(118)
ii. <i>Suena el viento...</i> El miedo como herramienta de orden político y social.....	(120)
iii. <i>¡Ratas! Saliéndose por mis ojos...</i> La inseguridad.....	(122)
iv. <i>Ya que está ahogado el niño...</i> La organización de la sociedad civil.....	(127)
v. La formación de una oposición.....	(131)
vi. <i>¡A defender la dignidad!...</i> El levantamiento del EZLN en 1994.....	(133)
b) Homosexualidad, libertad y educación sexual.....	(137)
i. <i>Ahora estoy contento, vestido de mujer...</i> La homosexualidad en el rock.....	(140)
ii. <i>¡Niño, déjese ahí!...</i> Libertad y educación sexual.....	(144)
c) Las pandillas, reflejo del fracaso de un proyecto social incluyente.....	(148)
i. <i>Es un punk y panchito ha de ser...</i> Joven, sinónimo de delincuente.....	(149)
ii. <i>No deben pelear...</i> Las pandillas y su entorno social.....	(150)
iii. <i>Fue la misma sociedad y el medio en el que se desarrolló.....</i>	(153)
5. Consideraciones finales: Los años de la contracultura en México.....	(160)
6. Anexo de Conceptos.....	(170)
7. Anexo de Canciones.....	(178)
8. Anexo de imágenes.....	(194)
Fuentes y Bibliografía.....	(198)

INTRODUCCIÓN

Desde su aparición en la década de los años cincuenta, el rock ha sido una expresión artística valorada desde diferentes perspectivas. Ha trascendido como un portavoz de ideas para las generaciones de jóvenes que se han sentido identificados con este, ya sea por la composición musical o bien por el contenido de sus letras, de manera que se le ha considerado como un medio para comunicar inconformidades, inquietudes e incluso como un signo de rebeldía.

En este sentido, enfatizando en su carácter *rebelde*, podemos encontrar que se le señala como una manifestación contracultural. ¿A qué nos referimos con esto? En la mayoría de los casos se le ha vinculado con movimientos como los *hippies* de los años sesenta, el consumo de drogas, la liberación sexual o bien con aspectos comerciales como las modas y algunos personajes reconocidos a nivel internacional pertenecientes a las agrupaciones dedicadas a este género. Sin embargo, es gracias a estas interpretaciones –impulsadas por medios masivos de comunicación como la televisión o el periodismo de espectáculos-, que la contracultura como fenómeno sociocultural, ha sido entendida como una etapa en que la juventud cuestiona y rechaza los modelos sociales, al menos hasta el momento en que cada individuo concreta su proyecto de vida.

De aceptar esta interpretación, la contracultura sería un proceso de búsqueda de identidad cuya función estaría condicionada a la etapa de la juventud, lo cual delimitaría también su espacio de incidencia. Empero, si consideramos que este fenómeno puede ser funcional a un espacio temporal en particular y que responde a los acontecimientos sociales, políticos y culturales de un momento determinado ¿Existe la contracultura como manifestación social? ¿Qué efectos tiene? ¿Cuáles son sus alcances y trascendencia?

Considero que la contracultura es un fenómeno que surge bajo ciertas condiciones sociales, y puede ser un medio de expresión del acontecer no solo de los jóvenes, sino de una parte considerable de un conjunto social. He tomado como ejemplo el caso del rock en la Ciudad de México para intentar demostrar la función que cumplió dicho género como una manifestación que reflejó las problemáticas sociales que tuvieron lugar en el país desde mediados del siglo XX, y que se enunciaron por medio de diversas canciones.

La contracultura en México estuvo influida por aspectos políticos, económicos y sociales ocurridos durante la época aquí estudiada. Para finales de la década de 1960, el panorama nacional entre el discurso político y el plano social era contradictorio. El progreso tecnológico impulsado durante el llamado *Milagro Mexicano* se percibió en las grandes obras realizadas a lo largo del país en beneficio de las industrias.

El surgimiento de nuevos centros de trabajo dentro de la capital, representó una alternativa laboral para quienes buscaban oportunidades de alcanzar un ascenso económico en beneficio de sus familias. Los movimientos migratorios hacia la ciudad incrementaron el índice de población acrecentando desmedidamente las dimensiones de la urbe. Para atender las demandas de educación y preparación que exigían los estándares de las empresas dedicadas a la producción de materias primas e industriales, la comunicación y la prestación de servicios,¹ se crearon espacios educativos como la Ciudad Universitaria, inaugurada en 1954.

A finales de la década de 1970 se hablaba de un progreso económico reflejado en la calidad de vida. Sin embargo, la sensación de progreso duró poco

¹ Gustavo Garza, "El carácter metropolitano de la urbanización en México, 1900-1988" en *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 5, núm. 1, 1990, p. 41.

puesto que durante el gobierno de José López Portillo (1976-1982) comenzó a hacerse evidente el desgaste del sistema económico con que se manejaba el país.² Problemas como la inflación derivaron en devaluaciones, desempleo y pobreza.³

Algunos jóvenes pertenecientes las clases medias en la Ciudad de México, conscientes de la situación social frente a la crisis que se presentaba, comenzaron a manifestar sus opiniones por medio de expresiones artísticas,⁴ principalmente desde la música, adoptando como género principal al rock.⁵

Si bien dicho estilo musical llegó al país desde la década de los años cincuenta, los primeros intentos por componer canciones con un contenido de crítica social comenzaron a aparecer con agrupaciones surgidas en la década de los años sesenta. Estos grupos fueron los que dieron inicio al mercado discográfico del rock en México, de manera que algunos lograron grabar rápidamente sus primeros discos ya sea por medio de contratos con alguna productora, o bien de forma independiente.

Bandas como *Three Souls in my Mind* –cuyo primer disco se grabó en 1968, y que más tarde sería simplemente *El Tri*,- pusieron las bases de un movimiento contracultural que desde la música comenzaría a realizar críticas tanto explícitas

² Daniel Herniaux-Nicolás, “Reestructuración económica y cambios territoriales en México, Una balance. 1982-1995”, en *Estudios Regionales*, núm. 43, 1995, p. 152.

³ Peter Smith, “México, 1946-1990”, en Bethell Leslie (ed.), *Historia de América Latina, México y el Caribe desde 1930*, Vol. XIII, Barcelona, Critica, 1998, p. 88.

⁴ Enfatizo en que fueron jóvenes de clase media los que dieron inicio a la formación de un movimiento contracultural en México, porque considero que gracias a la preparación académica con la que contaban les fue posible analizar y cuestionar algunas de las problemáticas que acontecían en el país. De manera que sus opiniones y desacuerdos pudieron ser manifestados en diversas formas de expresión artística y cultural.

⁵ A pesar de la amplia gama de estilos dentro del rock, he optado por referirme al género de forma general, sin divisiones. Esto considerando que no estoy realizando una investigación de algún tipo de rock en particular, así como por el hecho de que después de haber revisado diversas revistas nacionales dedicadas al tema durante la época, la separación por estilos comenzó a remarcarse a partir de la década de los años ochenta.

como implícitas acerca de la situación del país a partir de la década de 1970. Posteriormente, durante el mismo decenio, extendiéndose hasta los años ochenta y con una escena del rock en crecimiento, aparecieron otros grupos o músicos como *Rodrigo González*, *Botellita de Jerez*, *El Personal*, *Real de Catorce*, hasta *Maldita Vecindad*, *Tijuana No*, entre otros, a principios de la década de 1990. Todos ellos en diferentes etapas fueron partícipes del proceso de desarrollo o consolidación de la contracultura que desde el rock se formó en la Ciudad de México.⁶

En este sentido, desde finales de la década de los años sesenta, existían restricciones políticas y sociales en torno a la libertad de expresión. Se buscaba prohibir todo tipo de reuniones donde grupos de jóvenes cuestionaran el discurso oficial emitido por el Estado. En consecuencia, se reguló todo tipo de contenidos generados por estos sectores al considerarlos una posible amenaza al orden establecido. Pese a todo, la música comenzaba a funcionar como un medio para buscar una identidad que diera cuenta de una visión y apropiación del entorno urbano, como espacio para el desarrollo de la vida de los jóvenes.⁷

En medio de este acontecer, el rock fue cada vez más abierto a ejercer críticas contra el gobierno, hacia algunas problemáticas sociales y se enfocó en retomar historias basadas en lo cotidiano. Con el paso de más de diez años, este género logró mayor aceptación social, reduciendo parte del rechazo a las ideas de los jóvenes. Podemos considerar que el desarrollo del rock en la Ciudad de México como movimiento contracultural no solo representó una forma de expresión, sino

⁶ A pesar de que algunos de los grupos que menciono en esta investigación surgieron en diferentes estados de la república, he delimitado el espacio de este trabajo a la Ciudad de México porque son constantes los casos de las bandas de rock que emigraron a la capital en busca de mejores oportunidades de difusión y grabación de sus propuestas musicales.

⁷ Maritza Urteaga Castro-Pozo, "Un toque mágico: el concierto en el rock mexicano de los 90s", en *Razón y Palabra*, núm. 18, Mayo-Junio, 2000. Disponible en línea en la página web de *Razón y Palabra*, <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n18/18murtega.html> (revisado el 20 de enero de 2106).

que también incidió en formar una identidad e interpretación de los jóvenes con relación a su contexto.

La valoración de la contracultura no pretende ser vista en esta investigación como un éxito para la música, sino como un medio con el que los jóvenes lograron obtener garantías y espacios en su beneficio, así como defender algunas causas que para el momento se veían generadas por un ambiente de descontento social. Por lo tanto, elaborar un acercamiento histórico del desarrollo de la contracultura musical en la Ciudad de México con base en el rock es el objetivo principal de este trabajo. Esto impulsado por el desentendimiento que existe en el plano general acerca de qué es la contracultura en la música, más allá de ver solo aspectos comerciales y estéticos que carecen de un trasfondo histórico.⁸

a. Lo que se ha dicho de la contracultura y el rock

El acercamiento académico al rock en México como fenómeno contracultural se ha analizado desde la sociología, la antropología y la historia. Dado que aquí el punto de interés está relacionado con la música, he revisado algunos trabajos publicados por el Instituto Mexicano de la Juventud, IMJUVE.

En *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*⁹, Maritza Urteaga se enfoca en el estudio de las identidades generadas por los jóvenes a partir de la música. Su estudio ofrece una perspectiva sociológica y antropológica, que relaciona la búsqueda de identidad como factor determinante para la creación de estilos musicales, que pasan de ser expresiones identitarias, a modelos

⁸ Me atrevo a hacer tal afirmación basándome en la idea de contracultura que es difundida en diversos medios, principalmente la televisión e internet. Dicha concepción asume que esta manifestación socio-cultural se encuentra ligada a prácticas como el consumo de drogas, la rebeldía y el simple hecho de ser joven y escuchar rock. De manera que se dejen de lado los elementos políticos, económicos y sociales que incidieron en la formación de este fenómeno.

⁹ Maritza Urteaga, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, México, Causa Joven-Centro de Investigación y Estudios sobre la Juventud- CONACULTA, 1998, 202 p.

comerciales. Su análisis se centra en el estudio de los punks de la ciudad de México, profundizando en aspectos como la forma de vestir y expresarse. Sin embargo, al ocuparse principalmente en la imagen, deja fuera elementos contextuales de la época –décadas de 1970 y 1980-, mismos que podrían aportar una mayor comprensión de cómo se desarrollaron musical y socialmente, no solo los punks, sino otros movimientos culturales impulsados por la música en México.

El libro de Antonio Pérez, titulado *Historias de los jóvenes en México*,¹⁰ aborda, desde un punto de vista histórico, el papel de los jóvenes en la sociedad a lo largo del siglo XX. En sus últimos capítulos retoma el tema de la contracultura y el concepto de las tribus urbanas tomando como eje principal a la música; señala que a través de ésta los jóvenes han encontrado un espacio para hacer escuchar sus opiniones e ideas. Realiza un análisis de sus usos, costumbres y problemáticas, a través de lo cual se vuelve más sencilla la comprensión de las motivaciones tanto individuales como sociales para identificarse con un movimiento contracultural. Conuerdo con los postulados de Antonio Pérez, además su texto resulta muy completo en cuanto a la relación de los jóvenes con la música durante la segunda mitad del siglo XX. Además aporta un gran material iconográfico.

Una investigación que se acerca al rock desde una perspectiva histórica es el libro de José Luis Paredes, historiador e integrante del grupo *Maldita Vecindad*. Su trabajo *Rock Mexicano: Sonidos de la calle*,¹¹ ofrece una visión de los músicos respecto a sus motivaciones para crear música con un contenido de crítica y en relación al contexto social bajo el que se encuentran. Aporta referencias de revistas y fanzines dedicados a la contracultura. En su mayor parte, Paredes describe la situación de los grupos surgidos al norte del país, sus conflictos, intereses y búsquedas. Esto

¹⁰ Antonio Pérez, *Historias de los jóvenes en México: su presencia en el siglo XX*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2004, 417 p.

¹¹ José Luis Paredes, *Rock Mexicano: Sonidos de la calle*, México, Pesebre, 143 p.

contradice su trabajo, ya que menciona que realizará una labor histórica del desarrollo musical de los jóvenes en México en el lapso entre la década de los setenta y principios de los noventa, pero en su lugar, realiza una extensa crónica.

El periodista Carlos Martínez Rentería, a través de *Cultura Contracultura: diez años de contracultura en México*,¹² ofrece una compilación de artículos publicados en la revista *Generación*, donde se aborda el tema de la contracultura desde el arte. Este trabajo aporta pocos elementos que ayuden a establecer una idea de lo que es entendido como contracultura en México, ya que la mayoría de los artículos se remiten a entrevistas donde solo se dan relatos y experiencias personales de algunos personajes en reuniones, exposiciones y conciertos.

Otra disciplina que se ha ocupado de la contracultura es la literatura. Destacan José Agustín con *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*,¹³ y la obra de Parménides García, *En algún Lugar del rock*.¹⁴ En ambas hay una versión apegada a la crónica en donde se desarrollan las experiencias de ambos autores como partícipes de la contracultura. De ellos he retomado datos, nombres y acontecimientos con los que se vio influido el rock en México. Señalan que la contracultura derivó de una inconformidad de los jóvenes, pero el análisis de dichas causas queda visto solo de manera superficial. En ambos trabajos se intenta reseñar las causas que tuvieron los jóvenes para buscar expresarse a través de la música, pero en repetidas ocasiones se opta por dar prioridad a experiencias personales de los autores.

He encontrado otro conjunto de textos que desde perspectivas como el periodismo, la crónica y la historia han intentado acercarse al rock en México:

¹² Carlos Martínez Rentería, *Cultura Contracultura: diez años de contracultura en México*, México, Plaza y Janes, 2000, 206 p.

¹³ José Agustín, *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Editorial Debolsillo, 2012, 140 p.

¹⁴ Parménides García Saldaña, *En algún lugar del rock*, México, Top Editores, 1993, 159 p.

Guaraches de Ante Azul. Historia del roc (sic.) mexicano,¹⁵ una extensa obra de Federico Arana, *Mi vida pop*,¹⁶ del músico Sr González, *México Punk. 33 años de rebelión juvenil*,¹⁷ de Álvaro Detor Escobar y *100 discos esenciales del rock mexicano. Antes de que nos olviden*,¹⁸ de David Cortés y Alejandro González. Estos libros ofrecen anécdotas de músicos, conciertos y discos de rock producidos en México durante la temporalidad aquí abordada. Aportan datos de grupos de la época, información de lugares donde se realizaban presentaciones de rock durante los años de restricción e información sobre discos y contenido de las letras de algunas canciones con las que se reforzarán los argumentos de esta investigación.

Parte de las referencias para el estudio de la contracultura musical en México las he obtenido de revistas dedicadas al rock publicadas entre los decenios de 1960 y 1980. No todas hacen referencia a la manifestación aquí estudiada, pero aportan elementos para construir una explicación de cómo se formó esta expresión socio-cultural entre 1955 y 1994. Para mi investigación, funcionan como fuentes hemerográficas. Las interpretaciones son variables dependiendo de la época y de la demanda de un conjunto social y un mercado musical en particular. En este apartado se abordarán algunas de las publicaciones más importantes de este rubro siguiendo un orden cronológico.

En 1968 aparece *Pop*.¹⁹ La revista abordó temas como la rebeldía y la búsqueda de libertad de los jóvenes, asumiéndolos como parte de las modas

¹⁵ Federico Arana, *Guaraches de Ante Azul. Historia del Roc Mexicano*, México, María Enea, 2002, 554 p.

¹⁶ Sr González, *Mi vida Pop*, México, Rhythm & Books, 2013, 335p.

¹⁷ Álvaro Detor Escobar, Pablo C. Hernández, *México Punk. 33 años de rebeldía juvenil*, México, sin datos editoriales, 258 p.

¹⁸ David Cortés, Alejandro González (coord.) *100 discos esenciales del rock mexicano. Antes de que nos olviden*, México, Editorial Tomo, 2012, 319 p.

¹⁹ *Pop*, México, Editorial Prensa, Quincenal. Se revisaron casi todos los números del 1 a 110 publicados entre febrero de 1968 y septiembre de 1973, años en que la revista estuvo en circulación.

introducidas por el cine norteamericano. En la publicación, el concepto de rebelde se basa en el rechazo de los adultos a las ideas de los jóvenes que escuchan rock. En diversos números, ésta se define a sí misma como *fresa* y hecha para los *niños bien*.²⁰ Resalta su moderación señalando que, a pesar de ser dirigida a los jóvenes, se mantiene al margen de hacer críticas a cualquier tema ajeno a sus intereses, remarcando que *los niños bien, se portan bien*; estas afirmaciones destacaron en el número posterior a los acontecimientos del 2 de octubre de 1968. *Pop* tuvo alcances comerciales, abordó el rock relacionándolo con el amor y pequeños cuestionamientos a la autoridad de los padres. Una valoración parecida se puede encontrar en *Zona Rosa*.²¹ Sin embargo, estos ejemplos funcionan como un primer acercamiento a las publicaciones relacionadas al rock dirigidas a los jóvenes.

Piedra Rodante,²² dirigida por Manuel Aceves, estuvo basada en el modelo de la publicación norteamericana *Rolling Stone*. Presentaba novedades discográficas, relatos de conciertos, pero sobre todo, críticas a la falta de sitios para el desarrollo cultural de los jóvenes en México. Su constante queja por la carencia de espacios la llevó a ser en diversas ocasiones censurada hasta que dejó de publicarse en 1972.

Conecte,²³ fue una revista dedicada al rock nacional e internacional. La publicación ofrece importantes aportes para el contexto mexicano en cuanto a la historia del rock se refiere. Retomó temas de interés para los jóvenes, e implícitamente ofrecía opiniones de los problemas económicos, políticos y sociales

²⁰ Puede observarse un ejemplo de esto en la presentación del primero número de febrero de 1968.

²¹ *Zona Rosa*, México. Se revisaron los 32 números publicados entre los años 1968 y 1970, años en que la revista estuvo en circulación.

²² *Piedra Rodante*, México, Editorial Tribales, 8 vols., mayo 1971- enero 1972.

²³ *Conecte Musical*, México, Poster. Se revisaron, salvo con algunas excepciones de números no encontrados, todo el acervo de la revista entre los años de 1974 a 1987, el cual está compuesto por más de 500 ejemplares.

que acontecían en México. Junto con la revista *Sonido*,²⁴ fueron las publicaciones con mayor apertura y crítica a las propuestas del rock nacional e internacional.

Existen revistas o *fanzines* que se centraron a la música, pero solo he tenido acceso a pocos ejemplares. Ejemplo de ello puede ser *Banda Rockera*, orientada a grupos de una escena menos comercial o *subterránea*,²⁵ daba opiniones acerca de la situación social en la ciudad de México. Por último, el fanzine *La pus moderna*, enfocado a la contracultura desde diversas disciplinas, se distinguió por dar apoyo al desarrollo de nuevas propuestas y difusión del rock en México. Hay otras revistas como *Switch* o *Rolling Stone México*, las cuales pocas veces tiene un contenido de fondo, ya que dedican sus espacios a grupos de gran éxito comercial.

Con la revisión historiográfica, se concluye que la contracultura musical en México ha sido vista desde un panorama muy general, se aportan datos, fechas y momentos importantes pero no se profundiza en otros aspectos. De las revistas, solo *Conecte* y *Sonido* hicieron referencia a la contracultura y aportaron elementos para el tema que aquí se pretende investigar. La historia de la contracultura en México aún no se encuentra del todo desarrollada. Hace falta un análisis de los factores históricos que intervinieron en su formación, difusión y asimilación para no quedarse únicamente con medios de divulgación de carácter general.

Tengo la intención de profundizar en la idea de que el rock, durante su etapa contracultural, fue una expresión de protesta. Esto ha sido señalado por los trabajos mencionados indicando que la rebeldía en dicho género fue una forma de

²⁴ *Sonido, La revista Musical*, México, Corporación Editorial, 1976. Se revisaron los números publicados entre los años 1976 y 1984, salvo los años 1980, y 1983 los cuales no estuvieron disponibles.

²⁵ En el campo musical este término ha sido utilizado para hacer referencia a grupos musicales que se han mantenido al margen del mercado musical a gran escala. Son aquellos que producen sus trabajos por medio de sellos discográficos independientes. Esto no necesariamente implica que sean grupos con menor reconocimiento o fama.

oposición o resistencia, sin embargo, en ningún momento mencionan contra qué se manifestaba de forma concreta.

b. ¿Qué busca esta investigación y para qué?

Esta investigación estudia la contracultura del rock y su proceso de desarrollo en la ciudad de México entre los años 1955 y 1994. Busco conocer las causas políticas y sociales que en el plano nacional contribuyeron a la formación de una manifestación de este tipo. De esta forma podré identificar el momento y las canciones que dieron cuenta de una etapa de manifestación contracultural dentro del rock mexicano.

Pretendo dar continuidad a los trabajos de contracultura musical en México. Considero importante rescatar la historia del proceso social y cultural con que se desarrolló este movimiento, sobre todo en esta época en que existen interpretaciones que, más que brindar luz acerca del papel y los usos que puede tener la música como portavoz de diversos sectores de la sociedad y sus problemáticas, han incrementado la confusión de cómo comprenderla debido a la prioridad que se da por resaltar los aspectos más comerciales.

Una investigación como esta, respaldada con elementos como entrevistas, fuentes documentales y hemerográficas, puede ofrecer una perspectiva detallada del descontento y las inconformidades existentes en México que dieron paso a la formación de un movimiento contracultural que buscó expresar la opinión, no solo de los jóvenes, sino de un amplio sector de la sociedad en diversas canciones.

El espacio temporal –Ciudad de México entre 1955-1994-, fue definido considerando las transiciones políticas y sociales por las que atravesó el país, que repercutieron o se manifestaron especialmente en la capital, con acontecimientos como el movimiento estudiantil de 1968, el Festival de Avándaro de 1971, el

terremoto de 1985, la firma del TLCAN, e incluso el levantamiento del EZLN; todos ellos, fueron temas de interés para los jóvenes.

Sostengo como hipótesis que la contracultura del rock en la Ciudad de México fue proceso independiente al de Estados Unidos de América. Si bien recibió influencias musicales y culturales, en el caso aquí estudiado, pasaron más de veinte años para que la música lograra consolidarse como una manifestación contracultural acorde a los acontecimientos políticos y sociales de la época.

Los movimientos contraculturales surgen como una respuesta a las problemáticas y necesidades de un grupo social. En este caso, al ser una expresión artística y cultural, no implica una revolución de carácter social, solo funciona como una manifestación del contexto que demuestra un estado de descontento de la población o de alguno de los sectores que la componen. Los medios de los que se vale para evidenciar las inconformidades pueden ser través de las artes, la literatura o la música.

La consolidación de dicho fenómeno en México fue un proceso de varios años mediante los cuales el rock atravesó por etapas de imitación, restricciones y la construcción de un estilo musical que, hasta la década de los años ochenta, conjuntó la experiencia de los grupos y el contenido de letras que abordaban la situación política y social de la época, mismas con las que se identificaron diversos sectores de la población.

c. Cómo se desarrolla este trabajo.

Dado que el eje principal de esta investigación es la música, el trabajo se apoyara en la Historia Cultural.²⁶ Con los autores seleccionados se ofrece la posibilidad de

²⁶ Tomando como base los postulados desarrollados por Peter Burke y Asa Briggs, en *Historia Social*, núm. 10, 1991, p. 151-162.

trabajar elementos producidos por el hombre que son considerados como parte de su cultura y que guardan relación con los acontecimientos de su contexto inmediato, creando así identificaciones ideológicas de diversos miembros de un mismo conjunto social.

Para el caso de la contracultura, he tomado como producto cultural un conjunto de canciones que considero que representan el contexto político y social de la Ciudad de México, especialmente durante la década de los años ochenta. Sugiero que estas aparecieron en un momento de coyuntura donde el ambiente de descontento permitió al rock tener una mayor aceptación social, pues en la letra de las canciones se abordaban aspectos relacionados con la vida cotidiana, así como diversas problemáticas que acontecían en la ciudad con las que diversos sectores de la población de sintieron identificados. Se establecerá un margen de edad entre los 15 y 30 años para referirse a los jóvenes.

Igualmente, debido a la cercanía del proceso contracultural en el rock, me apoyé en la Historia Oral. La investigación se reforzó con entrevistas a músicos que fueron partícipes del movimiento contracultural: José Cruz Camargo,²⁷ Luis Álvarez²⁸ y Walter Schmidt.²⁹ Las preguntas realizadas fueron: *¿Durante los años de la contracultura, qué representó rock en México? ¿Por qué asumir al rock como una forma de expresión? ¿Cuál fue la protesta social del rock en México y a quienes iba dirigida? ¿Se contemplaba que el mensaje de las canciones alcanzara solo a los jóvenes o a un sector más amplio de la sociedad? ¿Qué respuesta social se pudo percibir con respecto al rock y su discurso? ¿Qué logros tuvo el rock como movimiento contracultural, además de haber abierto un mercado musical? ¿Constituyó el rock una forma de identidad?*

²⁷ Vocalista y fundador del grupo *Real de Catorce*.

²⁸ Vocalista y fundador del grupo *Haragán y Compañía*.

²⁹ Director de la Revista *Sonido* y fundador de los grupos *Decibel*, *Size* y *Casino Shangai*.

Las fuentes fueron las revistas ya mencionadas, pues dan cuenta de las opiniones de los jóvenes respecto al panorama social en que vivían, ya que estas se encontraban abiertas a la participación de sus lectores.

En cuanto a las restricciones, en el *Código Civil del Distrito Federal*, - actualmente *Código Federal*-, y en el *Código Penal Federal*, se buscaron leyes promovidas por el gobierno para mantener bajo control a los jóvenes. Por otro lado también se indagó en diversas notas de periódicos como *La Prensa*, *El Novedades*, *El Universal* y la revista *Proceso* acerca de las medidas que se tomaron en la época para regular las actividades juveniles. Otra parte de recortes de periódicos, notas de investigación policiaca, fotografías y diversos materiales impresos relacionados con el rock en la ciudad de México fueron encontradas en el Archivo General de la Nación dentro del Ramo de Investigaciones Políticas y Sociales, IPS.

La investigación está compuesta por seis apartados. El primero ofrece el contexto general entre las décadas de 1950 a 1980 con el fin de dar un panorama de los acontecimientos más relevantes de la época. Esto se realizó para identificar las causas que influyeron en la conformación de un movimiento contracultural a través de la música.

El segundo capítulo aborda los antecedentes musicales del rock en México desde su llegada al país a mediados de la década de los años cincuenta; desarrolla cómo fue su proceso de recepción en la sociedad, así como la apropiación que algunos jóvenes de clase media y alta hicieron de éste, dando paso a las primeras bandas de rock, que se caracterizaron por una insistencia en no ser señalados como *rebeldes sin causa*. Otro apartado dentro del mismo bloque hace un acercamiento al primer intento por crear un estilo musical propio a partir de las incontables influencias llegadas del extranjero. Analiza el reconocido concierto de Avándaro de 1971 y sus consecuencias posteriores, pero no desde la crónica, sino como un

análisis que permita comprender los elementos que conllevaron a la desaprobación social del rock, su censura y restricción, así como las primeras protestas musicales que se formaron en medio de este ambiente de hostilidad frente a esta expresión.

El tercer apartado está dedicado a explorar un proceso pocas veces considerado dentro de la historia del rock nacional, la llegada de la *New Wave*.³⁰ Se ha dado relevancia a este movimiento musical debido a la trascendencia que tuvo como una etapa de transformaciones que, más allá de crear nuevos géneros dentro del rock y promover nuevas modas, fue de suma importancia para lograr una reestructuración que permitió al rock tener un nuevo acercamiento con la sociedad y, posteriormente, lograr consolidarse como una manifestación contracultural.

En el cuarto capítulo, finalmente se llega a la etapa en que el rock logra consolidarse como un fenómeno contracultural. Se enuncia una definición de contracultura al mismo tiempo que se intenta ampliar el concepto a partir de tomar en consideración los vínculos sociales y la sensibilización que se puede lograr a partir de la emisión de contenidos con los que pueden identificarse sectores más amplios de la sociedad. Desarrollado entre los años de 1980 a 1994, este apartado revisa y toma algunos ejemplos para argumentar la idea de que la contracultura en México se dio hasta la década de los años ochenta, cuando en la letra de algunas canciones se abordaron temáticas de interés social como la crisis política, la diversidad sexual y el ambiente de inseguridad de la época.

El quinto apartado se compone de las conclusiones de la investigación, mientras que en el sexto -comprendido como un anexo-, ofrece las definiciones de

³⁰ La *New Wave* fue una etapa de reinterpretación musical del rock surgida en Europa y Estados Unidos de América a inicios de la década de 1970, su incidencia en México tuvo su auge a finales del mismo decenio. Se apoyó en disciplinas artísticas como el cine, el canto, la danza, la poesía, el teatro y estrategias de difusión como la moda y publicidad con la finalidad de que su espacio de recepción fuera más amplio. Lo desarrollaré con más detalle en el capítulo 3.

los conceptos operativos utilizados a lo largo del texto. Me apoyaré en autores como Peter Burke, Rodolfo Stavenhagen y Adolfo Colombres. El primero sería *cultura* el cual, de manera general puede entenderse como el conjunto de actitudes, valores, prácticas y símbolos³¹ que establecen un lazo de unión que no es visible pero si reconocible entre los miembros de una esfera social definida.³² Los elementos que pueden tener en común son el lenguaje, los usos, costumbres y algunas tradiciones o creencias religiosas.

Cultura Oficial, entendida como el modelo cultural establecido por un gobierno. Esta posee un carácter institucional y jerarquizante con el que define diversos parámetros o *status quo* para ejercer imponer un orden social mediante elementos como los principios morales, símbolos nacionales y demás ideas que legitimen y justifiquen el control ejercido por un régimen a cargo del poder.

Contracultura, comprendida como una forma de manifestación popular,³³ vinculada a las problemáticas y necesidades de un conjunto social. Puede llegar a determinar ciertos hábitos o una forma de vida como respuesta o contraposición al modelo de cultura oficial establecido por un régimen. Este fenómeno, por lo tanto, surge para responder a las necesidades reales que se crean en un entorno urbano y social.

³¹ Peter Burke, *Historia y Teoría Social*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p.174.

³² Haciendo referencia al conjunto social en general. Sin considerar condicionantes como la clase social, ni el nivel económico, simplemente es una forma de abarcar a la sociedad dentro de sus rasgos más generales.

³³ Asumiendo a la cultura popular como aquella que se produce desde y para la comunidad misma, guarda una relación estrecha y real entre la sociedad en general –muy a diferencia del modelo oficial del régimen, orientado a las masas con fines de control-, es más incluyente y proporciona soluciones reales a las necesidades de un entorno. Véase el estudio introductorio en Adolfo Colombres (comp.), *La Cultura Popular*, México, Ediciones Coyoacán, 2002, p. 7-20.

CAPÍTULO 1

Antecedentes Históricos para la gestación de la contracultura musical en México. (1950-1980).

La contracultura es vista socialmente como un conjunto de manifestaciones relacionadas con las formas de expresión de los jóvenes. Rasgos como la forma de vestir, hablar y pensar, son con los que se identifica a quienes en algún momento han sido partícipes de esta. Desde mediados del siglo XX, este fenómeno ha sido relacionado con el rock, destacándolo como uno de los medios bajo el que se ha desarrollado dicha manifestación.³⁴ Para establecer un acercamiento histórico de la contracultura he adoptado el caso que se desarrolló en la Ciudad de México.

José Agustín y Carlos Martínez son reconocidos como los autores con mayor especialización sobre contracultura en México,³⁵ sin embargo, debido al carácter divulgativo de sus obras aún dejan un amplio espacio por estudiarse.

José Agustín, toma a la música como eje principal bajo el que se desarrolla éste fenómeno cultural entre 1950 y 1990; enlista un gran número de grupos musicales, lugares de encuentro, las pandillas y sobre todo una amplia explicación de los efectos y significado del consumo de drogas entre los jóvenes. Al ser un personaje que fue partícipe de la época, realiza una combinación entre la crónica y

³⁴ La interpretación del fenómeno contracultural resulta, -si bien acertada respecto a sus aspectos visuales-, muy limitada en la relación las causas a las que se puede atribuir sus orígenes en el plano histórico y social. Algunos de los trabajos que llevaron a concluir que aún se ve de manera superficial la relación entre el rock y la contracultura son: Charlie Gillett, *Historia del Rock. El sonido de la Ciudad*, Barcelona, Robinbook, 2008, 577p; Harry Shapiro, *Historia del Rock y las drogas*, Barcelona, Robinbook, 2003, 353 p; Gary Herman, *Historia Trágica del Rock*, España, Manotrope, 2009, 449 p; Fabio Salas, *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock*, Chile, LOM; 1998, 275 p. Existen más títulos para ampliar este listado sin embargo, solo se presentan unos cuantos que han sido publicados en diversas regiones del mundo y que dan cuenta de que sin importar la ubicación geográfica en la que fueron realizados, su interpretación es similar.

³⁵ Reconocimiento que en parte puede atribuirse a la aprobación que sectores periodísticos o de medios comerciales les han concedido por promover un modelo de contracultura moderado y acorde a los intereses de modas y modelos de consumo, pero que carecen de un sentido crítico de su desarrollo como fenómeno histórico.

sus experiencias personales.³⁶ Una aproximación similar puede encontrarse en la obra del escritor Parménides García, *En algún Lugar del rock*.³⁷ Desde el periodismo, Carlos Martínez Rentería buscó representar cómo se expresaba este fenómeno social no solo por la música, sino desde expresiones como la literatura, el *performance*, y otras manifestaciones artísticas.³⁸

Si bien los autores desarrollaron aspectos que se relacionan directamente con la música y su consumo, no establecen una relación entre el funcionamiento de la música como contracultura y el panorama social mexicano de segunda mitad del siglo XX. Aun no hay trabajos que analicen cuáles fueron los elementos que pudieron tener influencia en el desarrollo de dicho fenómeno en México, es decir, con qué factores históricos se le puede ligar.

Este capítulo estudia el contexto político-social entre los años 1950 a 1980 en la ciudad de México. Quiero comprender cuáles fueron las acciones del gobierno que provocaron el descontento de la población, especialmente entre los jóvenes, para contar con elementos que me permitan saber por qué algunas canciones plantearon la necesidad de realizar cambios en el plano social de la época.

La relación histórica la realicé desarrollando el contexto socio-político en México y comparándolo entre la interpretación oficial y la de las clases medias;³⁹

³⁶ José Agustín, *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Editorial Debolsillo, 2012, 140 p. Aunque la extensa obra literaria realizada por el autor se relaciona con la contracultura, es únicamente éste ensayo donde intenta explicar algunos puntos de cómo se manifestó éste fenómeno. Su análisis se enfoca en grupos musicales, sus modas y el consumo de drogas, pero el análisis histórico no se lleva a cabo.

³⁷ Parménides García Saldaña, *En algún lugar del rock*, México, Top Editores, 1993, 159 p.

³⁸ Su trabajo fue publicado en la revista *Generación*, de la cual es director. Algunos de los testimonios que recopila se encuentran en Carlos Martínez Rentería, *Cultura Contracultura: diez años de contracultura en México*, México, 2000, 206 p.

³⁹ Considero importante resaltar el papel de las clases medias como un antecedente para el desarrollo de la contracultura en la Ciudad de México, ya que desde la década de los años setenta, tuvieron una mayor participación política en busca de mejorar sus condiciones de vida y por

me apoyé en autores como Celso Furtado y Roger D. Hansen, quienes analizan el crecimiento económico y progreso social en México, crisis económicas, estrategias político-económicas y procesos democráticos. He trabajado con obras del sociólogo Gabriel Careaga, así como con estudios de Alan Riding y Pablo González Casanova, quienes han observado el desarrollo social en la Ciudad de México durante el siglo XX, poniendo énfasis en las problemáticas de la población y las medidas que se tomaron en busca de posibles soluciones.

Por último señalo qué medios de difusión cultural existían en México durante el periodo a estudiar y cuáles fueron sus intereses y alcances; fue necesario recurrir a fuentes documentales. Trabajé con periódicos como *Novedades*, *Excélsior*, y la revista *Proceso* para contar con un panorama de la ciudad de México desde mediados del siglo XX hasta 1980. Si bien es un amplio espacio, en este se pueden recopilar elementos importantes que permitan una mejor comprensión de los acontecimientos que anteceden a la contracultura en México.

Pretendo comprobar la hipótesis de que más allá de ser un fenómeno atribuido a modelos comerciales y de *status quo* desarrollados por Estados Unidos de América, la base de la formación de la contracultura en México radica en las clases medias que comenzaron su ascenso económico desde mediados del siglo XX. Este sector social buscó mejorar sus condiciones de vida, lo cual lo llevó a demandar una mayor inclusión en la toma de decisiones del gobierno. La concientización de estos grupos se transmitió a todos los miembros de sus familias, siendo los más jóvenes quienes hicieron uso de las artes para generar una interpretación de su entorno. Fue en la música en donde se manifestó con mayor claridad estas demandas.

intentar solucionar algunas de las problemáticas sociales que acontecían en la capital. Esto lo desarrollaré más adelante.

I. Contexto histórico político, México a mediados del siglo XX.

A mediados del siglo XX, en América Latina se percibían importantes cambios. Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la región se encontraba en un proceso de modificaciones sociales y políticas impulsadas por las transformaciones económicas. La entrada de capitales norteamericanos que buscaban materias primas y diversos tipos de manufactura, se intensificó durante y después de los años de la guerra. Esto representó una importante etapa de crecimiento económico para países como Brasil y México. Celso Furtado señala que a pesar de los beneficios de la inversión privada, se hizo evidente el control económico que Estados Unidos ejercía sobre los países de América Latina.⁴⁰ Las naciones latinoamericanas generaron acuerdos con los inversionistas para fortalecer sus relaciones y evitar poner en riesgo la estabilidad de su crecimiento.

En México, la etapa de auge económico se denominó *Milagro Mexicano*,⁴¹ tuvo lugar bajo los gobiernos del Partido Revolucionario Institucional (PRI), entre 1954 y 1970.⁴² Durante este periodo, el gobierno realizó proyectos para impulsar la

⁴⁰ Celso Furtado, *La Economía Latinoamericana, formación histórica y problemas contemporáneos*, México, Siglo XXI, 1977, p. 16.

⁴¹A pesar de estar delimitado a un periodo de crecimiento económico de treinta años, el *Milagro Mexicano* es considerado por algunos autores como resultado de las relaciones comerciales establecidas por México con otros países desde mediados del siglo XIX. Coincidió con estos trabajos en cuanto a que sus alcances son distintos a los presentados en los discursos oficiales de los gobiernos bajo los que tuvo lugar. Mediante comparaciones entre tasas de desarrollo industrial y social, llegan a la conclusión de que en este periodo el crecimiento económico se limitó a las empresas, mientras que en el plano social no hubo grandes cambios puesto que los problemas de desempleo, educación y calidad de vida se mantuvieron y se hicieron más evidentes en década de 1970, cuando las políticas económicas y sociales se vieron desgastadas e ineficientes a las necesidades del país. Véase: Fernando Carmona, *El Milagro Mexicano*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1976, 403p. Roger D. Hansen, *La Política del Desarrollo Mexicano*, México, Siglo XXI, 1984, 343p.

⁴² Encabezados en diferentes etapas por Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958), Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).

inversión nacional y extranjera. Se construyeron carreteras, zonas industriales y diversas obras que permitieron fomentar las entradas de capital al país.

La principal consigna del gobierno fue *Crecimiento Económico Primero, Justicia Social Después*.⁴³ Se impulsó la inversión nacional y extranjera, dando como resultado la formación de sólidas relaciones entre el gobierno priista y el sector comercial. De ésta alianza ambos grupos se aseguraron concesiones, privilegios y beneficios de carácter económico-político que fortalecieron el modelo capitalista con que se regía México.⁴⁴

Los cambios ocurridos entre 1940 y 1970, se reflejaron en el avance que tuvo la industria nacional con respecto a otras actividades económicas como la agricultura.⁴⁵ Al disminuir la demanda de producción agrícola se desocupó una importante cantidad de mano de obra campesina. Debido a que ésta no contaba con propiedades para cultivar y porque los salarios no resultaban suficientes y ante la necesidad de mantener a sus familias, diversos grupos de trabajadores se vieron obligados a migrar a las ciudades en busca de mejores oportunidades laborales.⁴⁶

⁴³ Alan Riding, *Vecinos Distantes. Un Retrato de los Mexicanos*, México, Planeta, 1986, p.74.

⁴⁴ Considero que el crecimiento económico es distinto al desarrollo social. El primero está ligado a las relaciones de comercio logradas por el Estado que permiten la entrada de capitales que permiten el funcionamiento de las actividades económicas y por ende de las empresas. Por otro lado, el desarrollo social lo percibe la población cuando recibe un salario que le otorga un poder adquisitivo que le facilita el acceso a bienes materiales, mejorando su calidad de vida.

⁴⁵ En un análisis del crecimiento económico mexicano de mediados del siglo XX, Furtado señala que para 1940 la agricultura contribuía con 24.3% del producto interno bruto, mientras que la manufactura aportaba el 18%. Con el crecimiento de la producción industrial, para 1950 los índices de la agricultura descendieron a 22.5% mientras que la manufactura ascendió al 20.5%. Para 1960 el campo ya solo aportaba el 18.9% y la industria se consolidaba como la actividad principal con el 23% del ingreso bruto anual. Celso Furtado, *Óp. Cit*, p. 106.

⁴⁶ Los trabajadores que emigraron a la ciudad contaban con experiencias laborales relacionadas al campo y con oficios como la herrería, la carpintería, entre otros. Algunos de estos continuaron desarrollando las actividades que dominaban en talleres, mientras que otros prestaron sus servicios a las clases altas y medias desempeñándose como choferes, jardineros, trabajadores domésticos, etc. Véase: Larissa Adler, *Cómo sobreviven los marginados*, México, Siglo XXI, 2003, p. 16.

Aunque la movilidad social tenía lugar desde épocas previas, en este periodo se intensificó considerablemente.

La migración de trabajadores a las zonas urbanas fue benéfica sin embargo, con el tiempo se volvió problemática. La constante llegada de familias procedentes de diversas regiones desató problemas de índole social. El crecimiento económico se reflejaba en el incremento de industrias pero la oferta laboral en pocos años descendió.⁴⁷ La demanda de trabajo era abundante pero no consistente con el número de plazas disponibles. La necesidad se convirtió en un elemento de competitividad para obtener empleo. La mano de obra se abarató y los trabajadores que aceptaban las condiciones impuestas por los patrones eran los que tenían más posibilidades de obtener algún puesto.

¿Hacia dónde se movía el crecimiento que el gobierno proclamaba? Está claro que hacia los sectores privados y los grupos que controlaban el gobierno. Las alianzas entre empresarios y políticos condicionaron las oportunidades laborales y los salarios. Se llevaron a cabo ejercicios de prevención y represión en contra de organizaciones sociales que consideraban como parte de *amenazas comunistas* o bien contra sindicatos, tal como sucedió con los ferrocarrileros o los médicos a finales de la década de 1950.

A pesar de ser uno de los países más prometedores de América Latina,⁴⁸ el desarrollo y la distribución económica en México eran los más inequitativos de Latinoamérica.⁴⁹ Mientras que los grupos políticos eran los que tenían mayores

⁴⁷ A partir de la década de 1940 y hasta 1970, la población urbana en México aumentó del 20% al 40%, lo cual implicó dificultades para satisfacer la demanda de empleo de quienes llegaban a habitar la ciudad. *Ibidem*, 20.

⁴⁸ A partir de la década de 1950, el crecimiento económico del país tuvo una tasa media del 6.1%. La industria se consolidó la principal actividad al rebasar a la agricultura alcanzando un crecimiento anual del 18.3%, dejando atrás al campo que se encontraba en el 17%. Véase: Elsa M. Gracida, *El siglo XX Mexicano. Un capítulo de su historia, 1940-1982*, México, UNAM, 2002, p. 60.

⁴⁹ Roger D. Hansen, *La Política del Desarrollo Mexicano*, México, 1984, p. 97.

ingresos y poder, los sectores obreros se adaptaban a los constantes incrementos de precios y reducciones salariales.⁵⁰

Aunque desde la segunda mitad de la década de 1950 se comenzaba a evidenciar el descontento social frente a las políticas del PRI, éste partido logró mantenerse en el poder con un nivel de estabilidad social regular,⁵¹ que utilizaba en su beneficio para proclamar que poseía un carácter democrático e incluyente. Sin embargo, las problemáticas existentes en México durante la época dejan claro que ni existía un sistema político incluyente, ni había una legítima representatividad democrática. Alan Knigth señala que “la Revolución no había revolucionado la economía mexicana. [...] En cambio la Revolución cambió la vida social y política de México. [...] La nación política se había ensanchado y [...] era la mayor de América Latina; se estaba gestando una política de masas [...] a menudo violenta y corrupta.”⁵²

La inexistente representación de los intereses de la población en los gobiernos de la época se reflejaba en el abstencionismo político de la sociedad. Basándose en un estudio realizado a mediados de la década de 1960, Roger Hansen

⁵⁰ Además de los recortes salariales, se acrecentó el desempleo. La falta de ofertas laborales no solo afectaba a los sectores obreros, también comenzaba a verse entre miembros de la sociedad con mayor preparación académica, los jóvenes egresados de las universidades enfrentaban dificultades para encontrar trabajo. Pablo González Casanova señala que, el principal indicador de etapas de crisis económicas dentro de las familias es el desempleo y la reducción de sus ingresos. Véase: Pablo González Casanova, “México ante la Crisis Mundial”, en *México ante la Crisis, Siglo XXI*, México, 1991, p14.

⁵¹ Desde su fundación, primero como PNR (1929), posteriormente PRM (1938) y finalmente como PRI (1946), este partido incorporó a diversos sectores dentro de sus filas. Integró trabajadores de la industria por medio de la Confederación de Trabajadores Mexicanos CTM, así como campesinos a través de la Confederación Nacional Campesina CNC, también algunos grupos de clases medias dentro de la Confederación Nacional de Organizaciones Populares, CNOP. Su afiliación permitió al partido mantenerse en el poder, estableciendo relaciones clientelares que otorgaron a sus allegados beneficios y privilegios a cambio de apoyo político.

⁵² Alan Knigth, “México”, en *Historia de América Latina, México y el Caribe desde 1930*, vol. XIII, Crítica, 1998, p. 13.

demostró la indiferencia de los ciudadanos hacia las instituciones de gobierno.⁵³ Los resultados, comparativos con naciones como Alemania o Italia, demostraron que los mexicanos consideraban poco influyente la política en su vida diaria.⁵⁴ El siguiente cuadro muestra las proporciones en que un sector social pensaba que las decisiones del gobierno pudieron ser o no influyentes en el desarrollo de sus vidas.

Proporción Estimada de la Influencia del Gobierno Nacional en la Vida Diaria					
Proporción	México	Italia	Alemania	Gran Bretaña	Estados Unidos
Mucha	7	23	38	33	41
Alguna	23	31	32	40	44
Ninguna	66	19	17	23	11
Otros	-	3	-	-	-
No saben	3	24	12	4	4

Fuente: Roger D. Hansen, *La Política del Desarrollo Mexicano*, México, 1984, p. 244.

Esto demuestra que la falta de una verdadera relación político-social benefició al PRI. Los procesos electorales se decidieron dentro de los mismos grupos de poder y, aunque no existía un verdadero ejercicio democrático que involucrara a la sociedad, el partido era legalmente reconocido como triunfador.

Hacia finales de los años sesenta, bajo el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, el desgaste del sistema político era evidente. Comenzaron a surgir protestas sociales de mayor alcance. En 1968 las protestas estudiantiles amenazaron la estabilidad

⁵³ El estudio proviene del trabajo realizado por Gabriel A. Almond y Sidney Verba, *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*, Princeton, Princeton University Press, 1963. Véase: Roger D. Hansen, *Óp. Cit*, p. 244.

⁵⁴ Comparar a México con países europeos donde el nivel de desarrollo es más avanzado puede parecer incongruente sin embargo, se debe tomar en cuenta que los sistemas económico-políticos de estos países, fueron los modelos que se imitaron para dirigir la nación. Existía y aún existe una tendencia a emular el carácter liberal y “democrático” bajo el que dice regirse Estados Unidos. De ahí el considerar pertinente comparar la forma y el alcance que tenían sus procesos democráticos a nivel social pues estos reflejan, no solo el interés, sino también la percepción del impacto que las decisiones políticas tienen entre los ciudadanos.

política lograda por el gobierno. Las manifestaciones dieron muestra del descontento que se había acumulado principalmente entre las clases medias que buscaban ascender política y económicamente. No solo los jóvenes, algunos grupos intelectuales tomaron parte dando a conocer sus desacuerdos con la clase política. A esto se le puede sumar el descontento social por los recursos económicos destinados a los juegos olímpicos a celebrarse en México en ese año.

Los episodios represivos de octubre de 1968 en Tlatelolco son ya conocidos; tras estos acontecimientos se impulsó una política de intolerancia contra todo tipo de oposición organizada basándose en el argumento de que representaban *amenazas comunistas*,⁵⁵ que ponían en peligro el orden establecido.⁵⁶ El movimiento estudiantil representó a una clase media letrada que buscaba participar en la toma de decisiones del país. Los críticos del régimen resintieron la represión de tal manera que se limitaron a emitir sus opiniones en medio de la clandestinidad.⁵⁷

II. Status quo. Legalidad vs Realidad. La intervención de la clase media.

Los hallazgos petroleros ocurridos en México a inicios de la década de 1970, fueron anunciados por el gobierno como el comienzo de una prometedora etapa de crecimiento. Las estrategias políticas y económicas que se generaron durante este lapso, adoptaron como sustento principal la explotación de dicho recurso natural, pues consideraron que los diversos campos industriales y comerciales donde era requerido, aseguraban una estable y constante fuente de ingresos económicos.

⁵⁵ Sobre este punto existen algunas referencias de informes de la Secretaría de Gobernación y la Dirección Federal de Seguridad en el Archivo General de la Nación, [en adelante AGN], acerca del movimiento estudiantil y sus participantes. Hay documentos acerca de ciertos personajes denominados como “agitadores sociales”. En ambos casos se atribuyen relaciones con el denominado “comunismo”.

⁵⁶ Ejemplos de este argumento se pueden encontrar en los discursos emitidos por el entonces presidente de México, Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).

⁵⁷ Alan Riding, *Op Cit*, p. 78.

Los índices de desarrollo industrial durante los últimos treinta años se habían mantenido estables, y el gobierno afirmaba que el país estaba creciendo. La relación de porcentajes de crecimiento presentadas por Roger Hansen demuestran que los mayores logros se dieron en el plano empresarial. El siguiente cuadro muestra las proporciones del crecimiento económico entre las actividades agrícolas, la manufactura y el desarrollo de la población, en la tabla se hace evidente que el beneficio se encaminó principalmente a los sectores industriales.

Relación de Crecimiento Económico y Poblacional en México.

Crecimiento de México 1940-1968			
Partida	1940-1950	1950-1960	1960-1968
Producto Nac. Bruto	6.7	5.8	6.4
Población	2.8	3.1	3.3
Producto per Cápita	3.9	2.7	3.3
Producto Agrícola	8.2	4.3	4.0
Producción de Manufactura	8.1	7.3	8.2

Fuente: Roger D. Hansen, *La Política del Desarrollo Mexicano*, México, 1984, p. 57.

En contraste con la interpretación oficial del crecimiento económico nacional, el panorama social reflejó una situación distinta y el descontento de la población prolongó el distanciamiento que desde años atrás existía con la clase política. Las personas se preguntaban acerca de cuándo serían ellos los beneficiados en sus condiciones de vida. Las familias que llegaban al Distrito Federal no solo lidiaron con la dificultad de encontrar empleos, también tuvieron que arreglárselas para acomodarse en las zonas periféricas de la ciudad por medio del arrendamiento de viviendas o bien mediante la compra e incluso invasión de

terrenos donde edificaban pequeñas casas que no garantizaban, ni su seguridad, ni tampoco condiciones salubres adecuadas. Alicia Ziccardi señala que las etapas de crisis urbanas se dan cuando la organización de las grandes ciudades no se corresponde con las necesidades y valores de la mayor parte de la población.⁵⁸

Una de las problemáticas sociales de mayor impacto fue la educación. Con el fin de encontrar trabajos mejor pagados, un importante grupo de la población ingresó al nivel “básico” solo para aprender a leer y escribir y así aspirar a un empleo en fábricas o talleres. La educación primaria en muchas ocasiones no se concluía, sobre todo por falta de recursos, lo que orillaba a todos los integrantes de las familias pobres a integrarse al campo laboral desde la infancia o adolescencia.

Aunque las protestas sociales retomaban las problemáticas de la población más pobre, era otro grupo social el que mostraba su inconformidad. Desde 1968 las clases medias buscaron jugar un papel de participación más cercano en las actividades políticas. Este sector, fue compuesto por profesionistas, técnicos industriales, pequeños empresarios, grupos intelectuales y trabajadores del gobierno (burócratas).⁵⁹

A mediados del siglo XX, la clase media se incrementó en la ciudad de México. Este sector pudo desarrollarse económicamente con el proyecto urbano industrial gracias a las ofertas laborales que surgieron durante la década de 1940. Las familias de este conjunto, lograron adquirir viviendas propias, comprar

⁵⁸ Alicia Ziccardi, “Problemas urbanos: Proyectos y Alternativas ante la Crisis”, en *México ante la Crisis*, Pablo González Casanova, coord., México, Siglo XXI, 1991 p. 53.

⁵⁹ Considero que las clases medias eran familias que poseían estabilidad económica. A causa de que su ascenso social se debía estrictamente al trabajo, su formación estaba basada en la idea *del esfuerzo* por lo tanto, además de la preparación académica, debían desarrollar un carácter emprendedor que les permitiera llevar a cabo proyectos como pequeños comerciantes. Conuerdo con la idea de Vicente Lombardo de que las clases medias son una consecuencia de las políticas del régimen establecido por lo tanto, emergen bajo un modelo de desarrollo capitalista. Es evidente que también posean una visión de desarrollo y ascenso progresivo. Véase: Vicente Lombardo Toledano, *La izquierda en la Historia de México*, Editorial del Partido Popular Socialista, México, 1962, p.228.

diversos bienes materiales y contaron con los recursos necesarios para enviar a sus hijos a la escuela, permitiéndoles estudiar una carrera en alguna institución como la Ciudad Universitaria de la UNAM, inaugurada en 1954. Pertenecer a la clase media facilitó obtener garantías de bienestar material.

Al encontrarse en un punto intermedio entre los sectores obreros y las clases altas, buscaron asegurar sus logros obtenidos a partir de una mejor preparación educativa para mantener su nivel de competitividad laboral. No solo demandaban reducir el analfabetismo, que se componía de una quinta parte de la población;⁶⁰ también buscaban que en las clases bajas cada vez más niños tuvieran al menos la primaria concluida; mientras que la clase media pretendía concluir la educación superior, lo que significaba mayores posibilidades de obtener mejores ingresos.

Para los sectores de nivel medio, la participación política representó la vía para dar representatividad real a sus intereses. Parte de su impulso provenía de acontecimientos como la *Guerra de Vietnam* (1959), la *Revolución Cubana* (1959), y de personajes como Ernesto *Che* Guevara o Fidel Castro; pero sobre todo por lo contradictorio del crecimiento industrial en América Latina frente al existente subdesarrollo social. Estos acontecimientos son considerados por Gabriel Careaga como los impulsores del inicio de una clase media organizada en México.⁶¹

La creciente enajenación social se combinó con la aspiración a un Estado de bienestar con mejores condiciones de vida, es decir, el desmedido deseo de imitar algunos modelos de vida similares a los desarrollados en Estados Unidos imperó en la sociedad mexicana: casa propia, automóvil nuevo, el modelo de familia ejemplar, entre otros. Aunque los sectores medios contaban con posibilidades de

⁶⁰ Alan Riding, *Op Cit*, p. 82.

⁶¹ Gabriel Careaga, *Los intelectuales y la política en México*, México, Editorial Extemporáneos, 1980, p. 113.

acceder a este tipo de bienes, no todos pensaban conformarse con estos logros, ante todo estaban interesados en que existiera una verdadera democracia.

Bajo el mandato de Luis Echeverría (1970-1976), se dio una apertura política tolerante que buscó una mayor participación de los ciudadanos y las nuevas generaciones de votantes. Después de 1968 y 1971, la relación entre jóvenes y gobierno era casi inexistente. En 1973 el Instituto de la Juventud (INJUVE), llamó a los jóvenes a participar en los procesos electorales. El argumento fue que solo de esta forma podían *hacerse representar* sin embargo, en ningún momento se menciona algún tipo de propuesta para atraer su atención.⁶²

El intento por incorporar a la juventud al padrón de votantes tenía como objetivo respaldar la idea de que el PRI contaba con representatividad en todos los niveles sociales. Para ello contó con el apoyo de periódicos como *La Prensa*, donde se aseguraba que los nuevos ciudadanos estaban “satisfechos de participar en la política.” Este argumento se basó en la entrevista a un estudiante de la Universidad Iberoamericana,⁶³ de manera que las estrategias del gobierno resultaron poco eficientes para atraer a los jóvenes, así como para respaldar la idea de representación incluyente que proclamaban.

Otra medida para atraer a la ciudadanía a la participación política fue la emisión de una nueva Ley Electoral, la cual facilitó la participación de nuevos grupos que pasaron a formar parte de los partidos ya existentes (*Partido Acción Nacional PAN* y *Partido Popular Socialista (PPS)*), o bien que comenzaron a integrar otros nuevos.

⁶² AGN, Ramo Investigaciones Políticas y Sociales, caja 1418B, vol. 2, foja 3.

⁶³ AGN, Ramo Investigaciones Políticas y Sociales, Caja 1418B, vol. 2, foja 119.

Hubo grupos de intelectuales pertenecientes a las clases medias que intentaron tomar parte en las decisiones de la vida nacional.⁶⁴ Su fijación política estaba encaminada en beneficio del desarrollo social. Dado que se asumían como opositores a los modelos desarrollistas promovidos por el gobierno en donde solo se atendían intereses de nivel industrial y de comercio, se definían a sí mismos como pertenecientes a una corriente política de izquierda.

El carácter de *izquierda* se definió por su nacionalismo. Tuvo como objetivo impulsar un desarrollo económico que se mantuviera independiente de intereses extranjeros, además de garantizar una mejor calidad de vida para la población; todo dentro de un sistema político donde la democracia se ejerciera plenamente y con una participación incluyente.⁶⁵ Por lo tanto, la labor de estos grupos consistió en un intento de cambiar gradualmente la situación política y social del país.

El punto débil de la clase media con tendencia de izquierda, fue su organización. A pesar de la moderada tolerancia otorgada por el gobierno que les permitió entrar a la política, se enfrentaron con un conflicto ideológico. Las divisiones internas se interponían en la formación de una oposición sólida. La falta de unión existente no solo dentro de los grupos de izquierda, sino también dentro de otros partidos como el PAN, era evidente para la clase política. En medios impresos se divulgaba este conflicto como un obstáculo para alcanzar logros sociales.⁶⁶

A los problemas internos de la oposición se sumó su carente nivel de difusión social. La izquierda de los años setenta en México no fue capaz de crear

⁶⁴ Con *Intelectuales*, me estoy refiriendo no solamente a las personas que poseían una formación académica de algún tipo, sino también conocimientos en teoría política o bien aquellas que deseaban de alguna forma ser partícipes de las nuevas organizaciones a través de su participación en debates, cuestionamientos y propuestas en beneficio de intereses sociales.

⁶⁵ Gabriel Careaga, *óp. Cit.*, p. 68.

⁶⁶ s/a, 1970-1976, "Consolidación del poder personal", en *Proceso*, México, núm. 1, noviembre 6, 1976, p 6-11.

estrategias que le permitieran acercarse a la población; tanto porque los partidos fueron pequeños y de breve existencia, así como por la desventaja publicitaria que se imponía por la jerarquía y el orden de Estado.⁶⁷ El gobierno por su parte, contaba con el apoyo de muchos medios de difusión masiva. Su capacidad de ejercer control sobre periódicos, cine, radio y sobre todo televisión, contribuyeron a difundir “todos los clichés y la mistificación de la realidad mexicana.”⁶⁸

Consciente de la falta de organización de los grupos de oposición, así como de la creciente crisis económica, José López Portillo buscó ganar la aprobación y simpatía de sus contrincantes políticos y de la población otorgando garantías que los beneficiaran al mismo tiempo que a él le permitirían legitimar el reconocimiento de su gobierno (1976-1982).⁶⁹ A los trabajadores de las empresas, oficinistas, burócratas y profesionistas, se les concedieron prestaciones como afiliaciones al IMSS, el ISSSTE, FONACOT y CONATUR, mediante las cuales tuvieron acceso a servicios de salud, compra de viviendas y bienes materiales así como a la posibilidad de ejercer el turismo. Este tipo de beneficios fueron bien recibidos por los miembros de la clase media, pues representaba el ascenso económico que buscaban.

Una vez otorgadas las prestaciones, hubo grupos que siguieron oponiéndose a aceptar al gobierno priista como legítimo. Desde mediados de los años setenta, organizaciones de trabajadores de carácter burocrático, buscaron dar cabida a los incontables grupos de asalariados en las consideraciones de garantías

⁶⁷ Las dificultades para consolidar una alianza social son más visibles en el plano político y de partidos, ya que en un espacio más reducido existieron grupos o cooperativas que intentaron generar alternativas de crecimiento económico que beneficiaran a los miembros de una comunidad en particular.

⁶⁸ Gabriel Careaga, *Óp. Cit*, p. 103.

⁶⁹ Debe recordarse que el triunfo de López Portillo careció de oposición, lo cual era cuestionado por un sector de la sociedad sobre si era o no un gobernante democráticamente legítimo.

y derechos que se otorgaban a trabajadores de niveles más altos, sobre todo aquellas relacionadas con la salud, la vivienda, así como en la búsqueda de un salario justo. Fue entonces cuando acciones como el sindicalismo independiente comenzaron a tomar fuerza dentro de algunas fábricas.⁷⁰

Las disputas internas por la organización de una oposición mantuvieron a la izquierda mexicana a distancia de los acontecimientos que seguían desarrollándose en México. Las políticas económicas de la década basadas en la explotación y venta de petróleo, mostraron una débil estabilidad. Los constantes cambios en los precios del hidrocarburo llevaron a que durante la transición entre los gobiernos de Echeverría y López Portillo se dieran crisis inflacionarias que finalizaron con la devaluación de la moneda.⁷¹

Política y económicamente, pareciera que con el inicio del gobierno de López Portillo en diciembre de 1976, los errores cometidos por la administración anterior hubiesen quedado olvidados. Hacia 1978 se volvieron a reforzar las políticas basadas en la explotación petrolera, con los nuevos yacimientos se consiguió que, a pesar de las recientes crisis económicas, la inversión extranjera volviera a entrar a México. Aunque no se saneó del todo el golpe de la devaluación ni se solucionó el creciente endeudamiento, se logró estabilizar la moneda, al

⁷⁰ Algunas de las huelgas mencionadas en medios periodísticos fueron las de *Cinsa-Cifunsa* (1974), y *Spicer* (1975). Véase: Leopoldo Alfita Méndez, *Lucha Política y Sindicalismo independiente en México*, archivo en línea disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana, <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/8236/2/anua-II-pag253-288.pdf>. (Revisado el 15 de mayo de 2014).

⁷¹ Antes del 31 de agosto de 1976, la moneda se valuaba en \$12.50 por cada dólar, pero tras la devaluación su costo se incrementó, llegando hasta los \$19.00 por dólar. En un intento más por contener el avance de la devaluación, Echeverría decretó un aumento de salarios de emergencia, pero al mismo tiempo se dio un incremento de precios generales, provocando una nueva devaluación que llevó a que cada dólar se cotizara en \$29.00. Los valores de esta devaluación fueron obtenidos de: Alan Riding, *Óp. Cit*, p. 176.

menos hasta 1981.⁷² De nueva cuenta para 1982, los precios mundiales del petróleo sufrieron reducciones que desestabilizaron la base económica mexicana. La fuga de capitales afectó drásticamente el nivel inflacionario provocando una nueva devaluación el 17 de febrero de 1982.⁷³

III. Neoliberalismo. La fantasía del bienestar.

La década de los años ochenta tuvo importantes transformaciones políticas y económicas que repercutieron en los ámbitos culturales alrededor del mundo. La polarización entre los bloques comunista, encabezado por la Unión Soviética, y el capitalista, cuyo representante es Estados Unidos de América, dieron lugar a un ambiente de tensión política-militar que desde mediados del siglo XX se denominó Guerra Fría.⁷⁴

En el periodo de gobierno de Ronald Reagan, presidente de los Estados Unidos de América (1981-1989) y de Margaret Thatcher, Primera Ministra del Reino Unido (1979-1990), se concretaron estrategias políticas y económicas para reforzar al capitalismo como el modelo económico predominante y derrotar definitivamente al comunismo. Ambos mandatarios sostuvieron reuniones donde

⁷² Desde 1978 hasta 1981, se había conseguido estabilizar el precio del dólar en \$23.00. Aun cuando la confianza económica que el gobierno depositó sobre la explotación de petróleo fue desmedida, el crecimiento económico experimentó una recuperación con respecto a los años anteriores. El PIB en 1976 fue de 4.2%, para 1977 la caída económica arrojó un crecimiento de solo el 3.4%, pero para 1978 y finales de la década el crecimiento oscilaba entre el 8% anual.

⁷³ En esta el peso se cotizó de los \$26.00 a los \$45.00 por dólar. Solo unos meses después, el 15 de agosto de 1982 la moneda sufrió un nuevo golpe cayendo en un valor de \$120 por dólar. Los índices, fechas y valores de las dos devaluaciones pueden observarse en: Manuel Arturo Domínguez, "Nacionalización bancaria en México de 1982", en *Paradigmas. Revista de Investigación*, <http://www.paradigmas.mx/nacionalizacin-bancaria-en-mxico-de-1982-2/>. (Revisado el 20 de mayo de 2014).

⁷⁴ El periodo en que se desarrolló la Guerra Fría fue desde finales de la segunda Guerra Mundial en 1945 pasando por 1989, año en que cayó el Muro de Berlín y finalizando en diciembre de 1991 cuando se decretó la desaparición de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas URSS.

uno de sus principales intereses fue la implantación de una economía de libre mercado y globalización.

Para dicha apertura fue necesario impulsar la iniciativa privada y permitir que el mercado se encargara de establecer los niveles de producción, dejando en segundo plano al Estado, que pasaría únicamente a decretar y regular las leyes bajo las que este se desenvolvería.⁷⁵ El neoliberalismo comenzaría a difundirse como una alternativa que permitiría generar crecimiento económico a las naciones en desarrollo.

Milton Friedman, economista norteamericano que impulsó dicho modelo, argumentaba que “la libertad económica es un requisito esencial de la libertad política. Permitiendo a las personas cooperar unas con otras sin que medie la coerción o la dirección central, se reduce el área sobre la que se ejerce el poder político.”⁷⁶ Al ser el mercado el encargado de proveer a la sociedad de beneficios como el trabajo y bienes materiales, consideraba que era este quien debía determinar el valor que debían tener las mercancías y los salarios. Aseguraba que solo mediante este sistema, así como con una organización económica eficiente, se podría garantizar la igualdad de oportunidades en la obtención de trabajo y crecimiento económico de la sociedad.

Desde 1982 el gobierno mexicano argumentó que el funcionamiento del Estado debía modificarse en respuesta a los procesos de crisis que había enfrentado para garantizar el crecimiento económico y el bienestar nacional y social, de manera que se hicieron visibles las primeras estrategias para introducir el

⁷⁵ Luiz Carlos Bresser-Pereira, “El asalto al Estado y al mercado: neoliberalismo y teoría económica”, en *Nueva Sociedad*, núm. 221, mayo-junio, 2009, p.84. Archivo PDF disponible en línea en *Nueva Sociedad*: http://www.nuso.org/upload/articulos/3611_1.pdf (revisado el 8 de mayo de 2015).

⁷⁶ Milton Friedman, *Libre para Elegir*, 1980, archivo en formato PDF, disponible en línea en Scribd: <http://www.scribd.com/doc/139199172/Milton-Friedman-Libre-para-Elegir-pdf#scribd> (Revisado el 8 de mayo de 2015).

neoliberalismo. Sin embargo, para México, que desde los años setenta se encontraba en un proceso de devaluaciones ¿Qué tan efectivo fue dicho modelo para el desarrollo de su economía y sobre todo de su sociedad?

Una de las primeras medidas de Miguel de la Madrid (1982-1988), cuyo lema de gobierno era la “Renovación Moral”, fue hacer modificaciones constitucionales.⁷⁷ En el artículo 25, se realizaron cambios con los que se le otorgó al Estado el rango de rector del desarrollo nacional, suprimiendo su papel directo de productor de bienes y servicios, quedando únicamente como una instancia encargada de generar las leyes bajo las que debían desarrollarse las actividades comerciales.⁷⁸ El artículo 134 también fue modificado de manera que se permitiera al gobierno la venta de las empresas y bienes del Estado cuando lo considerase conveniente.⁷⁹

⁷⁷ Jorge Alberto Sánchez Machaen, “El neoliberalismo económico en Latinoamérica y sus consecuencias”, tesis para obtener el grado de Licenciatura en Relaciones Internacionales, México, Universidad Lasallista Benavente-Escuela de Relaciones Internacionales, 2007, p. 67. Archivo en formato PDF disponible en línea en TESIUNAM: <http://132.248.9.195/pd2007/0620470/Index.html> (revisado el 9 de mayo de 2015.)

⁷⁸ El artículo 25 constitucional señala: “Corresponde al estado la rectoría del desarrollo nacional para garantizar que este sea integral y sustentable, que fortalezca la soberanía de la nación y su régimen democrático y que, mediante la competitividad, el fomento del crecimiento económico y el empleo y una más justa distribución del empleo y la riqueza, permita el pleno ejercicio de la libertad y dignidad de los individuos, grupos y clases sociales, cuya seguridad protege esta constitución. La competitividad se entenderá como el conjunto de condiciones necesarias para generar un mayor crecimiento económico, promoviendo la inversión y la generación de empleo.” Véase *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, disponible en línea en Instituto de Investigaciones Jurídicas: <http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/26.htm?s=> (revisado el 9 de mayo de 2015).

⁷⁹ El artículo 134 constitucional señala: “Las adquisiciones, arrendamientos y enajenaciones de todo tipo de bienes, prestación de servicios de cualquier naturaleza y la contratación de obra que realicen, se adjudicarán o llevaran a cabo a través de licitaciones públicas mediante convocatoria pública para que libremente se presenten proposiciones solventes en sobre cerrado, que será abierto públicamente, a fin de asegurar al Estado las mejores condiciones disponibles en cuanto a precio, calidad, financiamiento, oportunidad y demás circunstancias pertinentes.” (reformado mediante decreto publicado en el Diario Oficial de la Nación el 8 de diciembre de 1982). Véase: *Constitución*

Los resultados de dichas estrategias no fueron visibles a nivel económico ni social. La moneda continuó devaluándose y se incrementó la deuda externa. Las inconformidades por la falta de empleo, la desigualdad social y la inconsistencia del discurso oficial de la situación nacional frente a la realidad no eran un reflejo de un funcionamiento del Estado conforme a los intereses de la población.

Las caídas de la moneda evidenciaron una ineficiente política económica, y el nocivo desvío de recursos a causa de la corrupción de diversos sectores del gobierno. Al final, era la población la que resentía los rezagos. Al ser pública la deuda, los ciudadanos debían lidiar con los crecientes precios, la creación o aumento de impuestos, la reducción de salarios y en muchos casos el desempleo.⁸⁰

Hasta este punto se ha demostrado que el discurso oficial de un México de crecimiento no era congruente con la realidad. Las dificultades sociales se agravaron a partir de la austeridad a la que debían verse forzadas buena parte de familias de clases medias y bajas.

El acercamiento de la clase media con tendencia ideológica de izquierda a la actividad política durante los años setenta fue un intento fallido en muchos aspectos. Su intención buscó alcanzar un desarrollo social equitativo sin embargo, no consiguió consolidarse como una facción opositora. A lo largo de la década no logró estructurar una propuesta política alternativa ni tampoco hacerse de una representatividad social con grandes alcances. Políticamente, se limitó a una

Política de los Estados Unidos Mexicanos, disponible en línea en, Instituto de Investigaciones Jurídicas: <http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/153.htm?s=> (revisado el 9 de mayo de 2015).

⁸⁰ Algunos medios periodísticos conocían la gravedad de la situación económica en México. En el periódico *Novedades*, los puntos más importantes de la situación de crisis eran abordados en lenguaje de economistas, difícil de comprender para la mayoría de la población. En contraste, en sus principales columnas elaboraron una interpretación en la que referían que las caídas de la moneda eran procesos breves que no afectarían gravemente al país y a la sociedad. Argumentaban que la recuperación vendría en poco tiempo gracias a que el país se dirigía económicamente por políticas basadas en el petróleo. Véase: *Novedades de México*, México, febrero 19, 1982.

militancia ideológica que no tuvo impactos reales en la vida de la sociedad. La izquierda de los años setenta, surgida en las clases medias mexicanas estaba identificada con los descontentos sociales, sobre todo aquellos que les eran más directos.

Las fallas de la clase media en la participación política se deben en parte a sus dificultades para organizarse como oposición, así como a las limitantes que enfrentó para difundirse entre la población. Al carecer de un proyecto político dirigido a las nuevas generaciones, la izquierda no tuvo puntos para relacionarse con los jóvenes, de manera que muchos de ellos desarrollaron sus propios medios de expresión de inconformidad con la música desde mediados de los años setenta y con una mayor apertura durante la década de 1980, esto lo desarrollaré en los capítulos siguientes.

IV. Mecanismos de control mediático e Intereses Económico Culturales

Las etapas de crisis ocurridas en la década de 1970 y las organizaciones sociales de *izquierda*, no fueron suficientes para desestabilizar el orden social mantenido por las instituciones políticas y de seguridad en México. Se han señalado las dificultades y fallos cometidos por la clase media al involucrarse en las actividades políticas, siendo el acercamiento a los sectores sociales y populares una de las principales debilidades. Este apartado aborda algunas de las estrategias de los gobiernos de la época, y que fueron utilizadas como medios para divulgar implícitamente un modelo cultural acorde a sus intereses.

La cultura de masas fue una de las herramientas más utilizadas por los gobiernos priistas. Con el aumento de la cobertura en radio y televisión desde mediados del siglo XX en la Ciudad de México, se fortaleció una labor que desde años atrás se realizaba a través de periódicos y otros medios periodísticos: consistía

en difundir elementos que dotaran de legitimidad al gobierno, servir como medios de propaganda política en beneficio del partido único,⁸¹ y para promover ideas y modelos que ideológicamente dieran permanencia al orden social.

La televisión se convirtió en el medio de mayor alcance social. A pesar de que no todas las familias contaban con una, quienes habían adquirido estos aparatos llegaron a cobrar alguna cuota con la que permitían que, durante cierto tiempo un grupo de personas viera uno o varios programas de su preferencia. Desde entonces, éste medio funcionaba como herramienta de difusión cultural de diversos tipos, pero sobre todo de cultura de masas con modelos sociales bien estructurados.

Durante su gobierno, López Portillo definió a su régimen como una etapa de cambios en beneficio social. A inicios de su periodo, con el pretexto de impulsar la cultura, llevó a cabo una contradictoria campaña de ataque en la que descalificaba la emisión de programas violentos y que incitaban al consumismo. Canceló transmisiones y remplazó con otros programas que resultaron ser iguales o más violentos.⁸² Asimismo otorgó premios a las televisoras por la labor que realizaban.⁸³

Durante la campaña presidencial de Miguel de la Madrid, las televisoras se involucraron de forma importante. Se llevaron a cabo ejercicios de politización televisiva que buscaban influir sobre los televidentes. A inicios de 1982 Televisa

⁸¹ Referirme a un partido *único* remite a que asumo que, a pesar de que existieron partidos como el PAN, PPS u otros, el orden político estaba bajo el control del PRI. Como ya he mencionado no se logró consolidar una oposición política, ya sea por las dificultades de organización y conflictos internos que se daban entre los demás partidos. Otra razón con la que se puede respaldar esta idea es el hecho de que no puede negarse que dentro del ejercicio de la política existen acuerdos y negociaciones entre partidos para obtener apoyo, garantías e incluso silencio.

⁸² No se profundizó más en particularizar sobre qué tipos de programas fueron cancelados y cuales puestos a transmisión. Sin embargo, se infiere que el contenido estaba compuesto de series y películas norteamericanas de la época. Así mismo, la producción de telenovelas en México llevaba ya algunas décadas en funcionamiento.

⁸³ s/a, "Consolidación del poder personal", en *Proceso*, México, noviembre 6, 1976, p. 9.

puso al aire una serie de capsulas informativas llamadas *Canales Confiables*, las emisiones estaban destinadas a realizar sondeos para captar las inquietudes, quejas y propuestas de la ciudadanía para dirigirlas directamente a de la Madrid –quien para ese momento aún era candidato aspirante a la presidencia de la república, pero a quien ya vislumbraban como futuro presidente-. Algunos de los personajes designados como aptos para emitir dichos “juicios críticos” de las necesidades del país y la sociedad fueron: Jacobo Zabłudovsky (periodista), Luis Pazos (economista), José Pagés (director de la revista *Siempre*), Juan José Arreola (escritor) y particularmente, los que eran destacados por ser “los más allegados a la sociedad”, la actriz Verónica Castro y el comediante Roberto Gómez Bolaños.⁸⁴

Otro de los mecanismos de control mediático ha sido la religión, la cual en la Ciudad de México para finales de los años setenta era un punto que parecía indiscutible. En medio de ovaciones, rechazo y confusión, tuvo lugar la primera visita del Papa Juan Pablo II a México en 1979. Los medios de comunicación mostraron cada detalle de la vida y acciones del sacerdote en la escena pública. Sin embargo, ¿A qué vino realmente el Papa a México? Las posturas tomadas por la sociedad coinciden en una generalidad: “el Papa vino a México a traer un mensaje

⁸⁴ La designación de estos personajes no radicó en su capacidad de ejercer una crítica política. El criterio de selección radicaba en lo identificables que resultaban sus rostros y nombres en diversos niveles sociales. La trampa política estaba bien estructurada, eran Televisa y el PRI quienes designaban a quienes querían que fuesen sus portavoces entre las masas. Estos personajes tenían intereses para apoyar la causa, para obtener recursos para sus propios proyectos intelectuales, personales y comerciales. Al poco tiempo, la transmisión fue retirada a causa de que el mismo PRI los desaprobó argumentando que no necesitaban de la intervención de la televisora para comprender las necesidades de la población sin embargo, la estrategia de la televisora estaba hecha. Véase: Carlos Marín, “Programa de variedades con el candidato como estrella. Televisa se auto designa “gestor” popular “confiable” ante Miguel de la Madrid”, en *Proceso*, núm. 283, México, 5 de abril, 1982, p. 18-19.

de paz y bendiciones.” Incluso los medios de comunicación manejaron este acontecimiento bajo la misma interpretación.⁸⁵

La visita del Papa a México no sólo fue una respuesta a la teología de la Liberación. Debe recordarse que a partir de la sensibilización de diversos sectores de la clase media, la tendencia política de izquierda incluyó en muchos casos una postura radical hacia la religión, así como la preferencia por las interpretaciones de la realidad latinoamericana a partir de corrientes ideológicas como el marxismo. Esto llevó a que las organizaciones de carácter religioso como *Acción Católica*, la *Unión de Padres de Familia* y el *Opus Dei*, buscaran fortalecerse y mejorar sus relaciones con la sociedad.

No solo las instituciones religiosas tenían control de ciertos conocimientos e ideas. La Secretaría de Gobernación contaba con la Dirección Federal de Seguridad, DFS. Esta dependencia se encargaba de vigilar a quienes considerara como sospechosos de agitación social o conspiración en contra del gobierno. Se le atribuyen desapariciones de miembros de grupos como la *Liga Comunista 23 de Septiembre*,⁸⁶ opositores políticos e incluso periodistas. Así mismo a través de la

⁸⁵ Independientemente de la fe de la población, hay que considerar que la religión ha sido una forma de control social y moral. En América Latina, desde mediados del siglo XX se formó una nueva estructura religiosa llamada *Teología de la Liberación*. Consistía en una interpretación de las funciones que debía ejercer el culto católico a partir de considerar las necesidades y problemáticas sociales de la región: pobreza, subdesarrollo, economía entre otros. La desaprobación de la iglesia llevó al Papa a trasladarse a América Latina para reordenar a toda la comunidad. Véase Phillip Berryman, *Teología de la liberación: Los hechos esenciales en torno al movimiento revolucionario en América Latina y otros lugares*, México, Siglo XXI, 1989, 196p. En lo que se refiere a la visita del Papa a México, un ejemplo de cómo socialmente se desconocían los verdaderos motivos de la visita pueden verse en el filme de Sergio García Michel, *La venida del Papa*, 1979, México, 35 min. Disponible en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=4dJPAusGo58>. (Revisado el 1 de junio de 2014).

⁸⁶ Algunos casos relacionados con las actividades de inteligencia y seguridad de la DFS son presentados por Sergio Aguayo, quien documenta la forma en que algunos grupos de oposición al Estado fueron perseguidos y asesinados. Véase: Sergio Aguayo, *La Charola. Una historia de los servicios de Inteligencia en México*, México, Grijalbo, 2001, 413p.

Dirección General de Radio y Cinematografía (RTC),⁸⁷ vigilaba los contenidos auditivos y visuales que entraban o se producían en el país: libros, música, programas de radio y televisión, entre otros. En la ciudad de México, también existió el Departamento para la Investigación y Prevención de la Delincuencia, DIPD.⁸⁸

En la misma década, hubo surgimientos y desapariciones de algunos medios impresos dedicados a la denuncia política y social. Las revistas *Eros* y *¿Por qué?*, dejaron de publicarse a causa de sus “incumplimientos a las normas de orden social.” Por otro lado, el periódico *Excélsior* y la revista *Proceso*, dirigidos por Julio Scherer se encargaron de retomar la labor crítica hacia el gobierno. Aunque su circulación fue permitida, se mantuvieron bajo la regulación de la *Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas*, institución encargada de la censura y ordenamiento en materia periodística.⁸⁹

La censura a las propuestas políticas de izquierda se mantuvo constante aun cuando, desde diciembre de 1977, se promovió la Ley Federal de Organizaciones Políticas y Procedimientos Electorales, misma que otorgó registros legales a partidos políticos, como el Partido Comunista Mexicano (PCM),⁹⁰ y el Partido de

⁸⁷ Creada como una dependencia de la Secretaría de Gobernación en 1977, con la finalidad de regular los contenidos que se difunden a través de los medios de comunicación.

⁸⁸ En el plano social, la DFS (1947-1985) y la DIPD (1976-1989, aprox.) fueron instituciones consideradas como corruptas y mantuvieron una mala reputación. Se les atribuye que entre las décadas de 1960 a 1980, fueron autores materiales e intelectuales en diferentes actos de detenciones y desapariciones durante el llamado periodo de *Guerra Sucia* en México. Fueron disolviéndose a partir de 1984, año en que fue asesinado el periodista Manuel Buendía por motivos políticos.

⁸⁹ En la sección editorial del primer número de *Proceso*, se justifica la existencia de la revista y el cambio de postura de *Excélsior* (de derecha a izquierda-centro), como los medios a través de los cuales se posibilita ejercer una lucha por la libertad de expresión que dé cuenta, no solo de los intereses de un grupo de periodistas, sino de todas las voces de la sociedad. Julio Scherer, “Motivaciones Periodísticas”, en *Proceso*, México, núm. 1, México, noviembre 6, 1976, p. 2.

⁹⁰ Partido de tendencia marxista-leninista que fue fundado desde 1919 y que obtuvo su registro legal en 1979.

Revolucionario de los Trabajadores (PRT),⁹¹ para contender en los procesos democráticos. Durante más de diez años, el gobierno mexicano continuo divulgando la idea de la “amenaza comunista” como un medio para descalificar a sus antagonistas. Desde inicios del gobierno de Miguel de la Madrid, éste se refería a los partidos de oposición como el Partido Socialista Unificado de México (PSUM),⁹² como “totalitarios que [...] vuelven la democracia una mascarada de dictadura de partido, [...] dogmáticos absurdos, pequeñas oligarquías que se apoderan de las revoluciones y fustigan a los pueblos.”⁹³

Desde inicios de su gobierno, de la Madrid ordenó que las estaciones de radio tocarán el Himno Nacional a media noche, así como las televisoras al término e inicio de su programación. Las instituciones educativas y de gobierno también recibieron instrucciones de llevar a cabo ceremonias cívicas con cierta regularidad que fortalecieran el nacionalismo y la lealtad a los símbolos patrios y sus instituciones.⁹⁴ El objetivo era incentivar en la población un sentimiento nacionalista que evitara cuestionamientos por inconformidades y que a su vez permitiera cubrir las contradicciones y desgastes del sistema político mexicano frente a las etapas de crisis.

Culturalmente, ¿Qué ofrecía el gobierno a los mexicanos? ¿Cuáles eran los intereses de difusión y producción? Se ha mencionado que los programas televisivos fueron “censurados” por López Portillo, aunque dicha restricción fue de carácter simbólico pues los contenidos no cambiaron. Emilio Azcárraga Milmo,⁹⁵

⁹¹ Partido de tendencia trotskista que fue fundado en 1976 y que obtuvo su registro en 1979.

⁹² Partido de tendencia marxista-leninista. Fue fundado y registrado en 1981.

⁹³ Guillermo Villaseñor, “De la Madrid ante los socialistas”, en *Proceso*, núm. 270, México, enero 4, 1982, p. 31.

⁹⁴ Alan Riding, *Op. Cit*, p. 31.

⁹⁵ Azcárraga Milmo llego a declararse abiertamente como un soldado al servicio del PRI y del Presidente. Vease: Jenaro Villamil, “Televisión para Jodidos”, en *Proceso*, núm. 1898, México, marzo, 2013.

director y dueño de Televisa afirmaba en 1982 que la televisión “solo debe servir para entretener y vender,”⁹⁶ señaló que los intereses culturales estaban orientados hacia una cultura comercial y no de educación.⁹⁷

La televisión cultural⁹⁸ se encontraba en sus inicios, enfrentó rezagos en su capacidad de cobertura y difusión que limitaban su espacio de recepción social.⁹⁹ Canal 22 XHTRM, el único canal destinado a transmisiones exclusivas de interés cultural, a inicios de los ochenta solo se transmitía en el Distrito Federal. Además su planeación estaba mal diseñada, pues se transmitía en señal de *ultra frecuencia* UHF, misma que solo podía ser captada por los televisores de importación y de mayor costo, quedando así disponible para un reducido grupo de la sociedad. Otros canales también intentaron ofrecer contenidos educativos. Canal 13 emitió capsulas de 15 minutos destinadas a la educación sexual y la planificación familiar. Se transmitían por órdenes del PRI, ya que uno de sus postulados a inicios de la década fue que *la familia pequeña vive mejor*.¹⁰⁰

Más allá de esto, ¿Cuál era el contenido cultural? Como ya se mencionó unas líneas atrás, el fin principal era el entretenimiento. Las televisoras enfocaban sus producciones y horarios estelares en la presentación de telenovelas como: *Rubí*

⁹⁶ Raúl H. Mora, “Entrevista a Emilio Azcárraga”, en *Proceso*, núm. 288, México, mayo 10, 1982, p. 46.

⁹⁷ La prioridad de emitir una programación de carácter comercial se mantuvo casi sin ningún cambio aún cuando en 1977 se creó el organismo de Radio, Televisión y Cine RTC. Ésta dependencia de la Secretaria de Gobernación tenía como objetivo verificar que se respetara la Ley Federal de Radio y Televisión, emitida en 1960. Fue la encargada de normar los tiempos en los que debían transmitirse tanto programas educativos como comerciales.

⁹⁸ Aquella que ofrecía contenidos de carácter educativo. En canales como 5 y 8 se transmitían programas llamados *Introducción a la Universidad* sin embargo, estos se transmitían espaciadamente en horarios donde el consumo televisivo era bajo (entre 12-16 horas).

⁹⁹ Desde 1959, canal 11 XEIPN, perteneciente al Instituto Politécnico Nacional, inició sus primeras transmisiones de carácter educativo. Su alcance fue durante varios años muy corto, puesto que solo se limitaba a dar cobertura a una parte de la Ciudad de México.

¹⁰⁰ A partir de la transformación de *Telesistema Mexicano* en *Televisa* en 1973, hubo algunos acuerdos entre la UNAM y la televisora para la difusión de series educativas o culturales.

(1968), *El diario de una señorita decente* (1969), *Corazón Salvaje* (1977), *Chispita* (1982), *Cuna de Lobos* (1986), *Rosa Salvaje* (1987), *Quinceañera* (1987) entre otras, las cuales tuvieron gran éxito en el plano nacional e internacional. Sin embargo, sus contenidos eran poco apegados a la realidad nacional.¹⁰¹

En aspectos musicales, la apertura para géneros como el rock fue muy reducida, los grupos con mayor reconocimiento o con discursos más moderados eran los que tenían cabida en espacios televisivos y de radiodifusión. Esto lo desarrollaré con más detalle en los siguientes capítulos. Desde luego que existía un mercado musical, mismo que Florence Toussaint describe:

*Últimamente unas vocecitas delgadas, muy agudas, se dejan oír en la radio con insistencia: son los nuevos ídolos, los niños artistas. Sus fotos están en las revistas de moda, en la sección de espectáculos de los diarios, en los anuncios de televisión. Cantan y a veces también bailan. Parchis, Menudo, Luis Miguel, Cristian. [...] Estos niños han dejado de serlo, solo les queda la estatura, [...] y el contenido de la letra, [...] está referido a situaciones que no son infantiles. La actividad de estos niños no es artística ni cultural, sino comercial.*¹⁰²

Los eventos culturales dirigidos a la población general eran escasos. Otros, como el Festival Cervantino obedecían a intereses de “alta cultura”, de manera que su campo de recepción era reducido y resultaba poco atractivo para una sociedad más ligada con la clase trabajadora. Solo algunas organizaciones se mantuvieron con pequeños recursos, tal fue el caso *Arte Acá* o *El Ñero*. Al ubicarse en zonas

¹⁰¹ En sus concepciones, las etapas de crisis –por lo general más existencial que material-, podían solucionarse a partir del enamoramiento con personas adineradas, aquellos que abusaban de otras personas terminaban pagando sus culpas con violentas muertes y todo siempre terminaba en bodas y felicidad. El objetivo de estas producciones no estaba interesado en ejercer críticas a la realidad social, por el contrario, fomentaba una visión fantasiosa de la vida. Los modelos sociales eran casi incompatibles con el de la población en general, aunque seguramente resultaron atractivos a los ojos de quienes día a día debían trabajar para asegurar recursos con los cuales poder sustentarse.

¹⁰² Florence Toussaint, “El gallito feliz”, en *Proceso*, núm. 296, México, julio 5, 1982, p. 63.

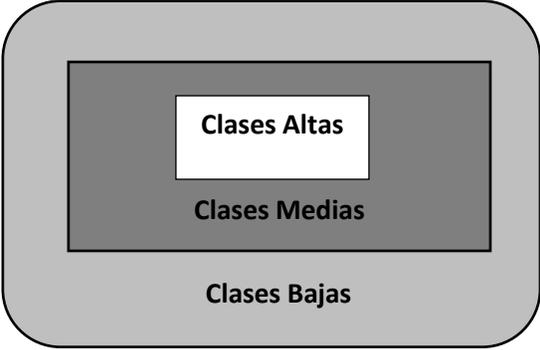
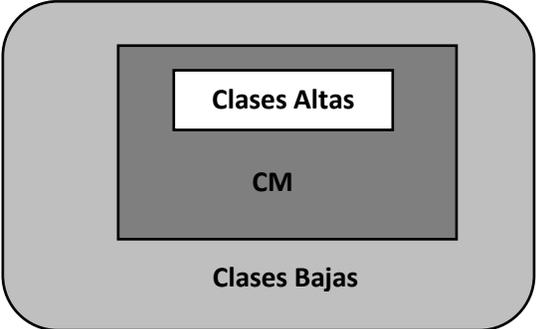
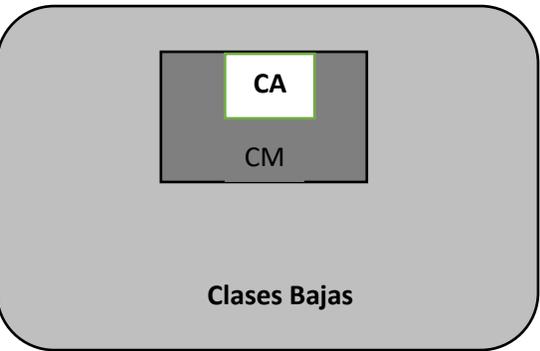
populares como el barrio de Tepito, éstos realizaron una labor de difusión cultural más incluyente.

- **Conclusiones.**

El desgaste del sistema económico-político, el declive del proyecto de industrialización y la crisis económica en la Ciudad de México durante la década de 1970 pusieron la base para un movimiento contracultural en los años ochenta, si bien este comenzaba a vislumbrarse desde años atrás, no fue sino hasta después de ciertos acontecimientos que este logró consolidarse, como se verá más adelante.

El discurso político del progreso mexicano se quedó en solo palabras si se compara con las condiciones de vida de la población, sobre todo entre las clases medias y bajas. Si bien se experimentaron momentos de crecimiento, estos solo beneficiaron a un sector muy pequeño –clases altas-.

Como se puede observar en el siguiente cuadro, en el plano social, la perspectiva de desarrollo en lugar de incrementarse fue disminuyendo. Las clases altas y las clases medias se fueron reduciendo a partir del momento en que finalizó el auge económico industrial. A partir de los desgastes en el sistema político mexicano y el crecimiento poblacional en las zonas urbanas, la pobreza aumentó al mismo tiempo que los grupos de poder se volvieron más cerrados. La consecuencia directa fue una inequitativa distribución de recursos. Con la reducción de los grupos de clase alta, éstos acapararon las riquezas mientras que las etapas de crisis las sufrieron los sectores pobres y también una importante parte de los intermedios.

PANORAMA ECONÓMICO-SOCIAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO 1940-1980.	
	<p>a) Auge del proyecto urbano-industrial (1940-1950)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Industrialización • Declive del campo como principal actividad económica • Crecimiento Urbano • Movilidad Social (Campo a Ciudad) • Ascensos económicos y sociales (Clases Medias)
	<p>b) Desgaste del sistema político (1960-1970)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Crisis ideológicas y protestas sociales • Cuestionamiento del sistema político • Oposición política (facción de izquierda) • Represión, censura y control mediático por parte del Estado. • Devaluaciones
	<p>c) Crisis económica (1980)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fin del auge económico • Devaluaciones • Privatización de monopolios • Fracaso del proyecto urbano-industrial • Desempleo • Incremento de la pobreza • Accidentes y desastres naturales que afectaron a la población de la ciudad • Consolidación de la Contracultura

Fuente: Este cuadro fue desarrollado con el apoyo del Mtro. Cristian Rosas, quien me ha brindado una gran ayuda a partir de sus opiniones, críticas y sugerencias a lo largo de toda esta investigación.

Impulsados por el deseo de lograr ascensos sociales y económicos, la clase media experimentó un proceso de sensibilización acerca de las necesidades reales de la población. Durante su primer acercamiento a la participación política, una parte de éste sector social se asumió como oposición y buscó formular alternativas que permitieran el desarrollo social. Aunque no alcanzaron a lograr sus objetivos,

acumularon experiencias acerca de cuáles fueron sus errores de organización y difusión. La búsqueda de alternativas sería retomada por algunos de los miembros de las generaciones más jóvenes mediante expresiones desarrolladas en la música y otras artes que permitieron concebir una manifestación contracultural.

CAPÍTULO 2
Las etapas del rock en México.
De la imitación a la búsqueda de un sonido propio.
(1955-1978).

*Te acuerdas de Elvis cuando movió la pelvis,
el mundo hizo plop y nadie entonces podía entender...
Qué era esa furia¹⁰³*

En el apartado anterior se desarrolló el contexto político, económico y social que influyó para que los jóvenes mexicanos de la época expresaran en la música su interpretación de las problemáticas y necesidades de su entorno.

El presente capítulo analiza las etapas que componen el desarrollo del rock en la Ciudad de México entre 1955 y 1978. Quiero conocer el proceso de imitaciones musicales y discursivas por las que pasó el rock en la capital. De esta forma será posible diferenciar las características y modificaciones de lenguaje que tuvo dicha expresión artística antes de transformarse en una manifestación contracultural.

Sostengo que antes consolidarse como movimiento contracultural, el rock en México debió pasar por dos fases de aproximadamente diez años cada una:

- 1) la llegada del rock al país, su etapa de imitación y su primer nivel de comercialización (1955-1967).
- 2) la búsqueda de generar un movimiento cultural que permitiera a los jóvenes tener una identidad acorde a sus intereses y opiniones respecto a los acontecimientos de su contexto y los obstáculos de represión y censura que enfrentaron (1968-1978).

¹⁰³ Serú Girán, "Mientras miro las nuevas olas", en *Bicicleta*, Disco en formato LP, Argentina, 1980, 3:57 min.

Se ha contado con el apoyo de documentos del Archivo General de la Nación en los ramos de *Investigaciones Políticas y Sociales* y de *Secretaría de Gobernación*. Además se han revisado revistas y periódicos que han aportado datos acerca de los grupos de rock de la época y sus motivaciones musicales e ideológicas.

Utilicé algunas entrevistas, las cuales han sido recopiladas por Ricardo Rico a través de una organización llamada *Buscando el Rock Mexicano*.¹⁰⁴ Estos testimonios han brindado mayor amplitud a mi interpretación porque provienen de músicos de rock que fueron partícipes de la época que aquí se estudia. En lo que concierne directamente a la música, realicé una selección de canciones para ejemplificar los discursos expresados en el rock y su relación con el plano social.¹⁰⁵

La interpretación histórica del rock como contracultura en México se encuentra poco desarrollada. Se cuenta con una amplia base de datos de los grupos que han existido, los discos y conciertos más relevantes. Sin embargo, su relación con el acontecer nacional de la segunda mitad del siglo XX no ha sido trabajada con profundidad. Se sabe que la contracultura se desarrolló por un descontento social, sin embargo, erróneamente se asume que su desenvolvimiento estuvo sincronizado con el de Estados Unidos de América. Su incidencia social en el país fue un proceso más lento por el que no solo se creó música y modas, sino que también se intentó ofrecer críticas de los problemas sociales de la época.

¹⁰⁴ Hasta 2014, cuenta con más de 100 entrevistas a músicos mexicanos que desde la década de 1950 tuvieron participación en el rock. El realizador de éste proyecto es Ricardo Rico. Su trabajo puede ser encontrado en línea a través del canal de YouTube: *buscandorockmexicano*: <https://www.youtube.com/user/buscandorockmexicano/videos> (Enlace revisado el 1 de octubre de 2014).

¹⁰⁵ Para obtener datos más precisos sobre las canciones y discos seleccionados me he apoyado en la base de datos *Discogs Database and Marketplace for Music*, disponible en la página web: <http://www.discogs.com/> (Página web revisada el 4 de octubre de 2014), así como en el catálogo de discos de rock mexicano desarrollado por: David Cortés, Alejandro González Castillo, *100 Discos Esenciales del Rock Mexicano. Antes de que nos olviden*, México, Editorial Tomo, 2012, 319p.

I. *SOY UN HOMBRE RESPETABLE Y EL MUNDO ESTÁ A MIS PIES...* La llegada del rock al mercado juvenil mexicano (1955-1967).

A mediados de la década de los años cincuenta, el rock & roll llegó a México como una mercancía. Impulsado por su éxito en Estados Unidos de América, las radiodifusoras mexicanas de la época, como *Radio 6.20*,¹⁰⁶ comenzaron a transmitir algunas canciones como *Rock Around The Clock* de Bill Halley And the Comets (1954), o bien *Heartbreaker Hotel* de Elvis Presley (1956); estas composiciones alcanzaron la fama entre los jóvenes mexicanos en poco tiempo.

Desde su lugar de origen –el mercado del rock de los blancos-, éste género musical estaba diseñado para funcionar como un producto ampliamente rentable.¹⁰⁷ Dirigido a las clases medias y altas, su contenido constantemente remitía a temas como la diversión, la moda, el gusto por ser joven¹⁰⁸ y el amor.

¹⁰⁶ Para la década de los años cincuenta, no existía una estación de radio mexicana dedicada al rock. Algunas emisoras dedicaban unos minutos a presentar canciones que estaban teniendo éxito en E.U.A. y que alcanzaban los primeros lugares en las listas de ventas. La referencia de la emisora de radio fue tomada de: <http://locosdelritmo.tripod.com/> (revisado el 4 de octubre de 2014).

¹⁰⁷ Se debe diferenciar que un tema es el momento en que el rock comienza a difundirse a gran escala entre la sociedad norteamericana, y otro las influencias musicales afrodescendientes de las que deviene. Tomando en cuenta que a mediados de siglo XX, en esa región aún existían conflictos de segregación racial, puede comprenderse en parte que el despunte del estilo musical sobre el que se está trabajando, se formara a partir de modelos de músicos de rasgos fisonómicos blancos. Además, a pesar de que dejaban en evidencia las influencias que poseían de los músicos para entonces llamados *negros*, a los blancos se les concedía que su estilo era original. Por tanto, la historia del rock puede ofrecernos dos vertientes: 1) la de carácter comercial que refiere el éxito de un grupo a partir de la cantidad de discos que vendía, o bien 2) aquella otra que nos ofrece un panorama de los géneros afrodescendientes bajo los que se estructuró musicalmente el rock.

¹⁰⁸ Para diferenciar entre jóvenes y adultos consideré un rango de edades: los jóvenes como aquellos que cuentan entre los 14 hasta los 25 años, edad en la que tentativamente se concluye una carrera, llega el trabajo formal, la independencia económica y se contrae matrimonio, pasando a formar parte de la vida adulta. Esto desde luego considerado dentro del modelo social de la clase media y alta. Es necesario resaltar que la mayoría de edad en México estaba contemplada al cumplir los 21 años. Fue mediante el decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación el 22 de diciembre de 1969, que se modificó el artículo 34 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, reduciendo el margen a los 18 años cumplidos bajo condición de que se tuviese un “modo honesto de vivir.” Véase: *Información Jurídica de la Legislación Federal* (vigente al 22 de agosto

Incluso en México, los primeros seguidores del rock pertenecieron a clases acomodadas.¹⁰⁹

Casi a la par de su aparición, surgieron dos formas de asumir al novedoso estilo musical. Por una parte se encontraba el *American Way of Life*, que remitía a una juventud deseosa de disfrutar la vida en un mundo próspero, donde el progreso económico de las familias permitía tener acceso a bienes materiales como automóviles y diversos tipos de comodidades y, por ende, una garantía de vivir “feliz”. Sus exponentes vestían trajes que se equilibraban entre la elegancia y la moda juvenil.¹¹⁰ Ante todo, el objetivo principal de éste modelo era el éxito reflejado en un amplio poder económico y adquisitivo.

La contraparte fue desarrollada por el cine. La idea de que el rock y la rebeldía estaban relacionadas se debe a películas como *Blackboard Jungle*,¹¹¹ donde se aborda la temática de las pandillas de adolescentes y su tendencia a la violencia.¹¹² Otro ejemplo es *Rebel Without a Cause*,¹¹³ filme que definió el modelo de *rebelde*; en él podemos observar al personaje principal, representado por James Dean,¹¹⁴ como un joven que se opone a seguir los modelos sociales establecidos

de 2014) del Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, <http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/37.htm?s> (Revisado el 4 de octubre de 2014).

¹⁰⁹ Acomodadas en el sentido de que al pertenecer a clases altas o medias, contaban con los recursos económicos para realizar viajes, ya sea en condición de estudiantes becados, por turismo o bien porque podían establecer contacto con personas que vivían en Estados Unidos. De ésta forma podían adquirir discos de rock más variados frente a los que se difundían en las radiodifusoras nacionales, esto lo señala el testimonio de Guillermo Briseño, intérprete mexicano de Blues. Véase: *Cápsula 13, Guillermo Briseño (1 de 2) “Buscando el Rock Mexicano”*, entrevista disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YOzG4erHR5E> (Revisado el 4 de octubre de 2014).

¹¹⁰ Un ejemplo puede ser la imagen con la que se presentaba Elvis Presley.

¹¹¹ *Blackboard Jungle*, Richard Brooks (dir.), Metro-Goldwyn-Mayer, E.U.A, 1955, 101 mins.

¹¹² Antonio Pérez, *Historias de los Jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2004, p. 323.

¹¹³ *Rebel Without a cause*, Nicholas Ray (dir.), Warner Bros Pictures, E.U.A, 1955, 111 mins.

¹¹⁴ Actor estadounidense nacido en 1931. Participó en diferentes producciones cinematográficas sin embargo, es a través de la película mencionada con la que logra consolidar su

como “correctos”. La concepción de éste personaje, no solo colaboró en definir al rock como una posible amenaza debido a su oposición de integrarse a un sistema bajo el que “no existían motivos para rebelarse”; además evidenció que el *status quo* solo era un medio para mantener el orden social ya que, a pesar de la mencionada prosperidad, se mantenían problemáticas como la desintegración familiar.

Para ambos casos, ya sea desde el ejercicio de la violencia, o la inadaptación a un sistema social, existía una similitud: se escuchaba rock; de manera que aunque moderado, el rechazo a la faceta rebelde no se hizo esperar en México. Por ejemplo, hubo intentos de prohibir la exhibición de algunas películas donde se incluían canciones de este género.¹¹⁵ Ambos modos de asumir los alcances del género, - triunfador o rebelde-, se mantuvieron, sobre todo porque representaron dos posibilidades de consumo que comercialmente eran funcionales.

En México, la interpretación del rock que inicialmente tuvo mayor éxito, fue la encaminada a la búsqueda del éxito de acuerdo con el mencionado *American Way of Life*.¹¹⁶ Las familias que gozaban de una posición económica estable brindaron a sus hijos una formación basada en la educación escolar y fuertes principios morales. En sus hogares, los jóvenes recibían una concepción del mundo que definía qué forma de comportamiento era la *correcta* tanto a nivel social como personal.¹¹⁷ Una de las ventajas de las clases acomodadas fue el acceso a las *nuevas*

carrera. Parte de su fama se debe también a de que murió en un accidente automovilístico en 1955, al poco tiempo de representar el papel de un joven rebelde.

¹¹⁵ Federico Arana, *Guaraches de Ante Azul. Historia del rock Mexicano*, México, María Enea, 2002, p.81.

¹¹⁶ Con el paso de los años, se daría preferencia al modelo rebelde. Sobre todo porque comenzó a evidenciarse que, como se mostró en el capítulo anterior, en México existían motivos para “rebelarse” o por lo menos para realizar una crítica social desde la música que canalizara el descontento. Éste proceso se desarrollará más adelante.

¹¹⁷ Desde el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), se venía difundiendo un modelo en el que el Estado y las familias debían de trabajar en conjunto para promover una

*tecnologías*¹¹⁸ que, en combinación con la formación académica, dotaba de la capacidad para comprender e incluso cuestionar la forma en que se iba desarrollando el mundo a nivel económico, político y social.

El uso de la radio, que ya era un hábito común en casi toda la población,¹¹⁹ se innovó con los primeros reproductores de alta fidelidad que llegaban de importación al país con nuevos aditamentos como el tocadiscos. La televisión fue el medio de comunicación más sofisticado de la época, a través de ella se podía tener acceso a diferentes tipos de programas y películas nacionales e internacionales.¹²⁰

Su carácter audiovisual le permitió, además de funcionar como un medio de entretenimiento, ser una ventana de encuentros con otras culturas y formas de concebir el mundo. Ésta interacción fue de gran influencia, fortaleció algunos de los principios inculcados desde el seno familiar y promovió un modelo ideal de vida. El *American Way of Life*, llegó a las familias mexicanas que habitaban las zonas urbanas a través de las telecomunicaciones. Para los jóvenes de la época, el rock fue la consolidación para aspirar al estilo de vida promovido por los Estados Unidos de América.

educación que no solo se basara en conocimientos escolares, sino también en el constante refuerzo de la moral y el nacionalismo a partir de los valores inculcados en el hogar a fin de formar ciudadanos que respetaran al país y sus respectivas instituciones, asegurando así la paz, la estabilidad política y el orden social. Véase: Juan Leyva Cruz, *Política educativa y comunicación social. La radio en México, 1940-1946*, México, UNAM-CESU, 1992, p. 26.

¹¹⁸ Para mediados del siglo XX, los avances tecnológicos del entretenimiento eran los televisores, las radios con sistemas de tocadiscos e incluso el teléfono.

¹¹⁹ Durante la década de los años cuarenta se dio un gran impulso a la radio. La formación de la cadena *Radio Programas de México*, promovió el aumento de inversiones –entre las que destaca la realizada por Emilio Azcárraga Vidaurreta, uno de sus principales socios-, para la creación de nuevas estaciones de radio que permitiesen más espacios de difusión comercial y cultural, alcanzando una cobertura nacional a través de aproximadamente 240 estaciones en todo el país, todas ellas al servicio del Estado. Véase: Juan Leyva Cruz, *Óp. Cit*, p. 41.

¹²⁰ El proyecto televisivo en México también fue desarrollado por Azcárraga Vidaurreta a través de los estudios XEW. Sus objetivos estuvieron enfocados en promoverla como un medio de *infinitas posibilidades* para el entretenimiento a nivel masivo. Se vislumbró como una herramienta para difundir el recién incentivado cine de la *época de oro*, pero sobre todo para “unificar y comunicar” a la nación a través de imágenes. *Ibidem*, p. 134.

Aunque desde 1955 se comenzó a escuchar rock en algunas emisoras mexicanas, pasarían un par de años para que comenzaran a surgir las primeras agrupaciones nacionales. Éstas se formaron principalmente en círculos de clase media y alta, pues tenían la posibilidad de adquirir los instrumentos musicales. Además contaban con el tiempo para practicar su ejecución tanto individual como grupalmente. El factor más importante era conseguir discos. En esa época se requería un alto poder adquisitivo tanto para comprar un tocadiscos, como para adquirir grabaciones del género. Antonio Pérez ha señalado que a mediados de los cincuenta, en México solo se podían obtener unos cuantos ejemplares que eran distribuidos por la disquera transnacional RCA, la cual, además de contar con la capacidad de vender música en diversas regiones del mundo, también había firmado un contrato discográfico con el entonces ícono del rock, Elvis Presley.¹²¹

El mercado musical del rock en México no existía. Inicialmente existieron algunas orquestas de salón como la de *Pablo Beltrán* o *La Ríos*, las cuales interpretaron rock por poco tiempo y dieron paso a las primeras bandas en grabar sus discos: *Los Locos del Ritmo*¹²² (1957) y los *Teen Tops*¹²³ (1958).

El interés de las disqueras mexicanas por producir rock, aun cuando era una imitación del estilo romántico norteamericano fue poco;¹²⁴ en parte porque

¹²¹ Antonio Pérez, *Óp. Cit.*, p 326.

¹²² *Los Locos del Ritmo* fue una de las primeras agrupaciones de rock surgidas en México. Sus integrantes fueron Antonio de la Villa, José Negrete, Mario Sanabria, Manuel Reyes, Jesús González, Eduardo Toral y Rafael Acosta. Durante la década de 1960 tuvieron su época de mayor actividad al grabar 6 discos con las disqueras Orfeón-Dimsa y CBS.

¹²³ *Los Teen Tops* fue otra de las primeras bandas pioneras del rock en México. La alineación original fue compuesta por el venezolano Enrique Guzmán, Armando Martínez, Sergio Martell, Jesús Martínez y Rogelio Tenorio. Juntos produjeron tres discos entre 1960 y 1961 a través de la disquera CBS.

¹²⁴ A nivel internacional hubo reservas acerca del grabar discos de rock. El ejemplo más conocido fue cuando en 1962 la productora discográfica *Decca Records*, de Reino Unido, rechazó producir el primer trabajo de la banda *The Beatles* con el pretexto de que consideraban que el uso de las guitarras, e incluso el género por sí mismo, estaban pasando de moda y durarían en vigencia un periodo de tiempo corto. Véase: Diego E. Manrique, "Mike Smith, el caza talentos que rechazó a los

consideraban que éste género debía interpretarse en inglés, así como por el temor que implicaba la posibilidad de llegar a difundir el modelo del rechazado *rebelde sin causa*. Además conllevaba un riesgo económico impulsar un género que a pesar de su popularidad, no tenía exponentes reconocidos en el plano nacional.

Ante la falta de confianza por parte de las productoras, las bandas de rock tuvieron que buscar espacios donde hacerse escuchar. En 1958, *Los Locos del Ritmo*, anteriormente llamados *Pepe y sus Locos del Ritmo*, participaron y ganaron un concurso de televisión llamado *La Hora del Aficionado*.¹²⁵ Con el premio realizaron una gira con la cual lograron obtener el apoyo para producir su primer disco (Long Play) titulado *Rock!*¹²⁶ en 1959.¹²⁷ Un año después, *Los Teen Tops* grabarían también su disco.

Disqueras como *Orfeón-Dimsa*, y *Columbia* tenían claro que para interesarse en el rock, éste debía ser igual que el de E.U.A,¹²⁸ es decir, similares en sus contenidos: temáticas románticas, acordes musicales, entre otros elementos. Los músicos mexicanos tuvieron que adoptar dicho estilo, sin embargo, más que una definición, puede comprenderse como una etapa de imitación a los grupos norteamericanos de finales de la década de 1950. Fue así que inició la etapa del

Beatles”, en *El País*, enero 11, 2012. Archivo en línea disponible en http://elpais.com/diario/2012/01/11/necrologicas/1326236402_850215.html (Revisado el 15 de octubre de 2014.)

¹²⁵ Este programa era transmitido por los estudios de la XEW. Consistía en un concurso de interpretación musical al que podían inscribirse cantantes o grupos que deseaban dar a conocer su propuesta. Los participantes que lograban llegar al final de la competencia eran presentados en el Teatro Alameda, donde tenían una posibilidad de firmar contrato con la misma cadena para grabar sus primeros discos y comenzar una carrera como músicos comercialmente. Véase: Pável Granados, “La XEW: Material de los sueños”, en *Nueva Guía del Centro Histórico de México*, página web disponible en <http://guiadelcentrohistorico.mx/kmcero/2-cultura/la-xew-el-material-de-los-sue-os> (Revisado el 15 de octubre de 2014.)

¹²⁶ *Los Locos del Ritmo, Rock!*, México, Dimsa, disco en formato LP, 1960.

¹²⁷ Testimonio tomado de la entrevista realizada a Rafael Acosta, integrante de *Los Locos del Ritmo*. Disponible en la página web *Buscando el Rock Mexicano*, de Ricardo Rico: <http://buscandoelrockmexicano.com.mx/inicios-del-rock-roll/> (revisado el 17 de octubre de 2014).

¹²⁸ Víctor Roura, *Apuntes del Rock (por las calles del mundo)*, México, Nuevo Mar, 1985, p.24.

“fusil”.¹²⁹ Las primeras canciones de rock hechas en México eran traducciones o aproximaciones líricas y musicales de lo que ya se había grabado por artistas norteamericanos. Emular la música fue el medio para alcanzar el éxito.¹³⁰

La adopción de una imagen también fue necesaria, y ante una sociedad que aún se mantenía por principios tradicionales, en su primer disco los *Locos del Ritmo* expresaron la interpretación del rock de su selección, misma que englobó a todos los grupos de rock y que intentó desligarlos de los criticados modelos rebeldes que amenazaban el orden moral y social en el cine y la televisión.

*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...¹³¹*

La aceptación del rock conforme al modelo del *American Way of Life* encontró su fortalecimiento en México a través del cine. Desde 1957 y hasta 1976 se filmaron cerca de veinte películas que introdujeron al género como parte de su banda sonora.¹³² Algunos ejemplos son: *Limosneros con Garrote*,¹³³ donde aparecen los Locos del Ritmo y *Si yo fuera Millonario*,¹³⁴ con César Costa.¹³⁵

¹²⁹ Una forma coloquial utilizada en México para referirse a copiar un estilo o una idea.

¹³⁰ Respecto al llamado “fusil”, una relación de las imitaciones realizadas por las bandas mexicanas es desarrollada por Ernesto Laguna. Argumenta que los *Locos del Ritmo* hicieron uso y modificaciones sobre canciones del grupo *Dave Clarke Five*, mientras que los *Teen Tops* tomaron canciones de *Leiber y Stoller*, quienes compusieron temas como *Love Me* para Elvis Presley. Véase: Claudio Ernesto Laguna Hinojos, *Rock, Cultura Y Comunicación*, Tesis de Licenciatura, Ciencias de la Comunicación, México, Universidad de Sonora, 1990, p. 84.

¹³¹ Los Locos del Ritmo, “Yo no soy un rebelde”, en *Rock!*, México, Dimsa-Orfeón, 1959-60. Ésta canción retoma elementos de *Heartbreak Hotel*, canción interpretada por Elvis Presley.

¹³² Federico Arana, *Op. Cit.*, p 54.

¹³³ *Limosneros con Garrote*, Jaime Salvador (Dir.), México, 1960.

¹³⁴ *Si yo fuera Millonario*, Julián Soler (Dir.), México, 1962.

¹³⁵ César Antero Roel, conocido como César Costa, nació en México en 1941, inició su carrera musical en los *Black Jeans*, integrados por Diego Cossío, Juan Manuel Cossío, Carlos Loftus, Javier de la Cueva y César Costa. Tras haber firmado contrato a finales de la década de 1950 con la compañía discográfica *Peerless*, lograron publicar sus primeras canciones. Véase: Diego de Cossío,

A pesar de que desde 1958 surgieron muchos grupos de rock como *Los rebeldes del Rock*,¹³⁶ *los Black Jeans*, *los Crazy Boys*,¹³⁷ *Los Hermanos Carrión*,¹³⁸ entre otros, la imitación se mantuvo como una constante. Ante tal situación, se hace cuestionable cómo fue que esa época es reconocida como la de los “grandes años del rock en México”. Es necesario recordar que para ese momento, no había un mercado del rock consolidado y solo se seguía la tendencia que estaba teniendo éxito en Estados Unidos. La interpretación aquí presentada, considera que los músicos de la época deseaban mantener su popularidad con el fin de que el negocio de la música les fuera redituable, para así poder obtener un modo de vida que fuera sustentable de manera comercial y personal. Además, el temor a la censura fue permanente y no deseaban que se les juzgara como rebeldes.¹³⁹

Federico Arana ha señalado que, entre 1959 y 1961, la Sociedad de Autores y Compositores de México,¹⁴⁰ tuvo un gran registro de actividad; sin embargo, para

De los Black Jeans a las Camisas Negras, en *Black Jeans*, página web disponible en <http://diegodecossio.tripod.com/id1.html> (Revisado el 18 de octubre de 2014).

¹³⁶*Los Rebeldes del Rock* fue una agrupación surgida en 1957. Sus integrantes fueron Johnny Laboriel, Francisco Domínguez, Guillermo Tena, José María Silva, Waldo tena y Marco Polo Tena. Grabaron sus discos bajo el sello de Dimsa-Orfeón.

¹³⁷ *Los Crazy Boys* aparecieron en escena hacia 1957. Estuvieron integrados por Luis Hernández, Luis Lara, José Scali, Luis Sánchez y Luis Ángel Vallejo.

¹³⁸ *Los Hermanos Carrión* fue una agrupación surgida en 1960. Compuesta por Eduardo Carrión, Ricardo Carrión, Ricardo Escacena, Diego Cossío y Juan Cossío, estos últimos exintegrantes de los *Black Jeans*. Sus discos fueron producidos por las disqueras Orfeón y CBS. Véase: *Hermanos Carrión*, página web oficial disponible en <http://www.hermanoscarrion.com/> (Revisado el 20 de octubre de 2014).

¹³⁹ A pesar de que las canciones de estos grupos estaban enfocadas en la temática romántica, la discusión en torno a si el rock significaba una posible amenaza se mantuvo constante. En lo que se refiere a la difusión a través de medios de comunicación, estaba estipulado que todo lo que se transmitiera en medios públicos debía ser regulado y censurado en caso de que representara una posibilidad de poner en riesgo los principios morales y sociales. Esto puede corroborarse con la *Ley Federal de Radio y Televisión*, promulgada el 19 de enero de 1960 bajo el mandato del presidente Adolfo López Mateos. En su Capítulo Único, dentro del artículo 5º en su primera fracción, hace referencia a la necesidad de mantener bajo control todo lo que se difundiera entre la sociedad.

¹⁴⁰ Institución destinada a respaldar el reconocimiento de los derechos de autor en México. Surgió en 1945 bajo la iniciativa de Alfonso Esparza Oteo como una sociedad civil, que permitió solicitar al gobierno la realización de trámites legales que garantizaran el respeto a las obras de

ser la etapa de “auge” del rock, éste es del que menos se produjeron registros. En aquel lapso de tres años se produjeron 3226 boleros, 2232 rancheras y solo 239 rocks, de los cuales solo tres son creaciones originales pertenecientes a los Locos del ritmo: *Tus Ojos* de Rafael Acosta, *Yo no soy un rebelde* de Jesús González y *Vuelve Primavera* de Jorge Ferrer.¹⁴¹

Con los datos anteriores, considero que la referencia de una llamada *época dorada del rock en México*, es una interpretación formada por los medios de comunicación en años más recientes. Significó el auge de una moda y un nuevo mercado que no se había desarrollado, el dirigido a los jóvenes, de ahí que no fue ni ha sido restringido como sucedió con el rock de épocas posteriores. Sin embargo, reflejó una visión idealizada de la vida, de las aspiraciones a alcanzar de acuerdo a los modelos de *status quo* que provenían de Estados Unidos de América.

Durante ésta primera etapa y a pesar del rechazo de los padres, no hubo elementos contraculturales. Únicamente existía un tipo de rock comercial acorde a los intereses de las disqueras, de ahí que se le considere como una etapa importante en el medio del espectáculo. Fue en años posteriores cuando se le dio un giro discursivo para utilizarlo como medio de expresión de ciertas inconformidades sociales.

Con el inicio de la década de los sesenta fue consolidándose un primer modelo del rock. Los grupos buscaban el éxito en el mercado musical para grabar discos y aparecer en programas de televisión. Esto garantizaba obtener reconocimiento. Socialmente, dichos logros tenían implicaciones relacionadas con la educación moral que se inculcaba en las clases medias y altas: “con trabajo y

autores relacionados a las actividades artísticas. Véase la página web de la *Sociedad de Autores y Compositores de México*: <http://www.sacm.org.mx/archivos/conocenos.asp> (Revisado el 20 de octubre de 2014).

¹⁴¹ Federico Arana, *Óp. Cit.*, p. 158.

esfuerzo se alcanza el triunfo y con él, el respeto, la admiración y un lugar en la sociedad”, como puede apreciarse en la canción *Un Hombre Respetable*:

*De día y de noche he trabajado y siento satisfacción.
Y ahora soy un hombre que les causa admiración,
porque tengo mis millones y chamacas de a montón.
Soy un hombre respetable, y el mundo está a mis pies.*¹⁴²

Con la llegada de la llamada “oleada inglesa” de mediados de la década de los años sesenta, encabezada por *The Beatles*, se crearon algunos espacios de difusión musical. La posibilidad de que nuevos grupos se dieran a conocer a través de los medios de comunicación se dio con *Happening a Go Go* (1968), programa de concurso de canto creado por el escritor mexicano José Agustín, que se transmitía por canal 5, perteneciente en aquel entonces a Telesistema Mexicano,¹⁴³ hoy Televisa. La conducción estaba a cargo del actor de cine y televisión Freddy Hernández.

También en los medios impresos se dieron espacios que, a pesar de su marcada tendencia clasista, brindaron oportunidad para que se hablara del rock. Desde 1968 se publicaron las revistas *Pop*¹⁴⁴ y *Zona Rosa*.¹⁴⁵ Ambas dieron cuenta de lo que entre los jóvenes de la década de los sesenta fue conocido como *la onda*.¹⁴⁶ Sus contenidos estaban enfocados en la moda, el cine y la música norteamericana.

¹⁴² Los Hitters, “Un Hombre Respetable”, en *Hitters*, México, Dimsa-Orfeón, 1964.

¹⁴³ Claudio Ernesto Laguna Hinojos, *Óp. Cit.*, p. 107.

¹⁴⁴ *Pop*, México, Editorial Prensa, Quincenal.

¹⁴⁵ *Zona Rosa*, México, 1968-1970.

¹⁴⁶ José Agustín define *la onda* como un vínculo que relacionaba a los jóvenes entre sí a través de la energía que podía transmitirles la música. Considera que ésta conexión permitía la sociabilidad entre varios miembros a partir de una actitud de apertura a compartir experiencias por medio del uso de drogas, de modos similares de vestir y hablar sin embargo, es cuestionable el espacio social bajo el que se desarrolló esta idea. No se detiene en especificar qué grupos de jóvenes eran los que tenían acceso a este tipo de actividades, evidentemente se trata de aquellos que contaban con mayor tiempo libre y recursos para costear los gastos que conllevaba seguir una vida de acuerdo al modelo *hippie*. Véase: José Agustín, *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Editorial Debolsillo, 2012, p. 47.

Autodefinidas como revistas “fresas” y destinadas a los “niños bien”,¹⁴⁷ sus intereses se basaban en la difusión comercial y se mantuvieron al margen de opinar acerca de acontecimientos de carácter político y social como el conflicto estudiantil de 1968.

En resumen, entre 1955 y 1967, los inicios del rock en México fueron imitaciones de las tendencias que se desarrollaron en Estados Unidos de América, tanto en las composiciones musicales, como en las temáticas abordadas. Hubo moderación respecto a lo que expresaban los grupos. La valoración del rock surgido a finales de la década de los años cincuenta proviene de haber sido la etapa del surgimiento, misma que fue innovadora para el caso mexicano. En ésta primera fase la función del rock cumplió el objetivo para el que fue introducido al país: abrir un nuevo mercado musical. Como expresión cultural, funcionó como un medio de difusión del *American Way of Life*, ayudó a definir cómo debía ser un joven de clase media y alta en aspectos sociales y materiales. Como creación artística fue una etapa muy pasiva y no representó una amenaza considerable al modelo moral y social del momento sino que por el contrario, trató de promoverlo, de manera que no sufrió censuras.

Quizá el único antecedente de lo que vendría en años posteriores como contracultura fueron los *Tepetatles*. Ésta agrupación estuvo compuesta por personajes pertenecientes a las actividades artísticas e intelectuales: Carlos Monsiváis, Chava Flores, Julián Bert, Alfonso Arau y José Luis Cuevas. En 1965 grabaron un LP llamado *Arau A Go Go*. Lo característico del grupo fue que experimentaron con mezclas entre el rock y la música popular mexicana. Además, por primera vez las canciones eran composiciones completamente originales. Las letras remitían, entre la ironía y el sarcasmo, a una crítica de ciertas actividades de

¹⁴⁷ Puede observarse un ejemplo de esto en la presentación del primer número de *Pop* en febrero de 1968.

la vida cotidiana en México. En una canción podían burlarse del supuesto “buen gusto” de quienes frecuentaban la Zona Rosa de la Ciudad de México, mientras que en otra podían hablar de la corrupción y prepotencia del familiar de un trabajador del gobierno o remitirnos a la rutina de un trabajador de alguna oficina, como se muestra en *Tlálocman*:

*De día, muy temprano tengo que checar.
De noche, me transformo en el tlálocman.
Me sobran súper poderes también me sobra debilidad,
y con mi súper mano hoy la quincena voy a pagar
de mañana cajero, de noche soy el tlálocman...*¹⁴⁸

Esta agrupación fue de gran influencia para los grupos que posteriormente surgieron, sobre todo aquellos pertenecientes a la década de los años ochenta, cuando la contracultura logra consolidarse como movimiento social en México.

II. *¡Vivir en México es lo peor!...* El rock desde el hoyo: censura y búsqueda de identidad. (1968-1978)

La época “rosa” del rock en México tuvo su declive a mediados de la década de los sesenta. Internacionalmente, las movilizaciones sociales en protesta por mejorar las condiciones de trabajo, los conflictos armados y la aspiración a una mejor calidad de vida tuvieron repercusiones culturales reflejadas en la música.

México no fue la excepción en lo que se refiere a manifestaciones de carácter político-social. Las protestas llegaron a pocos acuerdos con los gobiernos en curso. La política de los presidentes Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) fue priorizar el crecimiento económico industrial y fortalecer el carácter institucional del Estado.

¹⁴⁸ Los Tepetatles, “Tlálocman”, en *Arau A Go Go*, México, Discos Pop Art, 1965.

Por parte de los grupos de poder, las inquietudes sociales quedaban en segundo plano y se exigía mantener un orden de gobierno. La respuesta a las movilizaciones de sectores laborales, como fue el de los ferrocarrileros en 1958,¹⁴⁹ o el conflicto de los médicos de 1964,¹⁵⁰ fue la inmediata represión y el encarcelamiento de sus dirigentes por considerarlos agitadores sociales.

Las inconformidades sociales afectaron tanto a sectores de obreros como a los trabajadores más preparados. Esto evidenció que el problema residía en un sistema de gobierno poco acorde a los intereses de la población. Fue cuestión de tiempo para que las problemáticas que acontecían en el país tuvieran incidencia en la vida de los jóvenes.

El año 1968 fue un parteaguas histórico social y mundial. En México las manifestaciones de estudiantes mostraron las preocupaciones de éste sector frente a sus intereses académicos, políticos y expectativas laborales a futuro. Dio lugar a expresiones en contra de las diversas estrategias del gobierno para mantener el orden social. Las posturas ideológicas de izquierda dentro del movimiento, como el apoyo a la Revolución Cubana (1959) y la difusión del pensamiento y obra de Ernesto *Che* Guevara, dieron lugar a que el Estado prohibiera las reuniones grupales como una forma de precaución de una posible *amenaza comunista*.¹⁵¹

¹⁴⁹ El conflicto ferrocarrilero mexicano tuvo lugar entre los años 1958-59. Las protestas de éste sector de trabajadores fue uno de los movimientos obreros más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. Una revisión más detallada puede encontrarse en: Antonio Alonso, *El Movimiento Ferrocarrilero en México. 1958-1959*, México, Era, 1975, 196 p.

¹⁵⁰ Las movilizaciones de Médicos han sido estudiadas por Ricardo Pozas. Su análisis establece una amplia relación con otras problemáticas laborales acontecidas en el siglo XX en México. Véase: Ricardo Pozas Horcasitas, "El Movimiento Médico en México. 1964-1965", en *Cuadernos Políticos*, Núm. 11, México, Era, Marzo, 1977, p. 57-99.

¹⁵¹ Parte de las estrategias fue la constante vigilancia de algunos líderes del movimiento, periodistas, artistas e intelectuales que se creía conspiraban un golpe de Estado para establecer un gobierno con influencias "comunistas" dentro del país. Pueden encontrarse un gran número de ejemplos en el AGN dentro del ramo de Secretaria de Gobernación en la categoría de *Agitadores Sociales* o *Amenazas Comunistas*.

Éste conflicto no solo involucró los intereses de los estudiantes, integró una parte de la sociedad que protestaba en busca de mejores condiciones laborales y salariales,¹⁵² así como el uso adecuado de los recursos económicos del país, esto en oposición a los Juegos Olímpicos de los que México fue sede en aquel año.

Dentro del mismo movimiento pudieron observarse jóvenes, obreros, profesionistas, intelectuales y otros grupos de la sociedad. Esto fortaleció y legitimó una de las principales demandas generales: el establecimiento de una verdadera democracia que fuese representativa de todos los ciudadanos en oposición al control político de un partido único.¹⁵³

El golpe definitivo a las protestas se dio el 2 de octubre del mismo año mediante un ataque armado directo a la concentración, mayoritariamente de estudiantes, que se reunió en Tlatelolco.¹⁵⁴ Estos acontecimientos fueron una base importante en la formación de la contracultura mexicana porque representan la actitud represiva del gobierno frente a los sectores juveniles. Otra parte vendría a partir de los estereotipos que siguieron llegando de Estados Unidos y Europa, mismos que provocaron transformaciones culturales en los jóvenes.

a) La búsqueda de un rock nacional.

The Beatles y *The Rolling Stones* lograron consolidar mundialmente el mercado musical del rock. Desde mediados de la década de los sesenta las dos interpretaciones del rock –la del *niño bien* y la del *rebelde*–, pudieron competir abiertamente. Con canciones como *Love me Do* (1963), los primeros, continuaron

¹⁵² Carlos Monsiváis, *No sin Nosotros. Los días del terremoto, 1985-2005*, México, Era, 2005, p.12.

¹⁵³ El capítulo anterior se ocupó de desarrollar parte de esta búsqueda, sobre todo dentro de los sectores de clase media que comenzaron a organizarse en la ciudad a mediados de siglo.

¹⁵⁴ El movimiento estudiantil es uno de los periodos más estudiados desde diversas disciplinas. Me he limitado a esbozarlo con el fin de guiar los acontecimientos sociales hacia el punto de interés de ésta investigación.

con un estilo enfocado a las canciones románticas; mientras que, los segundos, con *Paint in Black* (1966),¹⁵⁵ presentaron una imagen más desafiante.¹⁵⁶ En cualquier caso ambos tuvieron gran aceptación entre los jóvenes, aunque mantuvieron el rechazo de los adultos. Estados Unidos también lanzó al mercado sus nuevas propuestas de rock. *The Doors*, *Janis Joplin*, *Jimmy Hendrix* entre otros, representaron una segunda generación de músicos con un estilo más influido por el *Blues*.

La forma de pensamiento entre diversos grupos de jóvenes se modificó con la llegada de la literatura de la *Generación Beat*¹⁵⁷ y por su mezcla con el movimiento *hippie*. Estas expresiones de la contracultura norteamericana se habían desarrollado desde finales de la década de los cincuenta y respondían al rechazo del modelo de “ciudadano exitoso” que se integraba al sistema a partir de una formación académica y una ocupación laboral. Los *Beats* expresaban sus ideas en la literatura;¹⁵⁸ por su parte los hippies estaban en contra del racismo, la Guerra de Vietnam y el consumismo. Algunos de sus principios en común fueron el inicio de la liberación sexual, -en especial por parte de la mujer-, y el uso de drogas.

Los alucinógenos más comunes fueron la marihuana y el LSD, formaron parte de la llamada psicodelia adoptada por estas manifestaciones norteamericanas

¹⁵⁵ Si bien existe un espacio de tres años entre ambas canciones, las utilizo como ejemplo porque se han mantenido como dos de las más exitosas y representativas de ambas agrupaciones hasta el día de hoy.

¹⁵⁶ La moda que se desarrolló en el rock con grupos como *Rolling Stones* fue similar a la imagen presentada por James Dean en la película *Rebel Without a Cause*: Los pantalones ajustados y las chamarras de piel son un claro ejemplo.

¹⁵⁷ Algunos de sus exponentes más reconocidos son Jack Kerouac y Allen Ginsberg.

¹⁵⁸ Además de la amplia literatura producida por ésta generación, se puede consultar una obra que analiza el desarrollo histórico de dicho movimiento. En ella se retoman aspectos relacionados con el rechazo a integrarse al sistema sociopolítico, así como las influencias musicales y poéticas de las que surgió. Véase: James Campbell, *Loca Sabiduría. Así fue la generación Beat*, Barcelona, Alba, 2001, 428 p.

como la vía para la *expansión de sus mentes*.¹⁵⁹ Inicialmente ésta fue la justificación con la que se utilizaron sustancias como un recurso para generar nuevas ideas, escritos y canciones que respondieran a los intereses de las nuevas generaciones.

Todos estos elementos fueron adoptados en la contracultura estadounidense. Sus prácticas ganaron popularidad entre los jóvenes, quienes las asumieron como una forma de vida. Sin embargo, en pocas ocasiones se ha hecho referencia del corto periodo en que sus allegados se mantenían viviendo de esa manera. Theodore Rozak señala que tan solo en 1966, el FBI notificó cerca de noventa mil arrestos de adolescentes estadounidenses que se habían fugado de sus casas siguiendo al movimiento hippie. Todos pertenecían a familias de clase media que, a pesar de haber escapado de sus hogares, se mantenían a partir del dinero que solicitaban a sus padres. Al momento de su detención, generalmente se encontraban en malas condiciones de salud, portaban enfermedades venéreas y padecían severos casos de desnutrición.¹⁶⁰ Considerando ésta situación, al recuperar a sus hijos, los padres los reintegraban a la sociedad a partir de su rehabilitación y el restablecimiento de la vida académica; esto en el mejor de los casos, ya que seguramente también hubo quienes nunca regresaron a sus hogares.

Aunque el movimiento contracultural se extendió ampliamente por Estados Unidos de América, el espacio de mayor relevancia para la influencia directa que recibió México fue en el estado de California. La facilidad con la que los jóvenes norteamericanos cruzaban la frontera en busca de drogas y bares donde se permitiera el acceso a partir de los 18 años de edad, -en E.U.A. la mayoría de edad

¹⁵⁹ La psicodelia fue un término acuñado por el psiquiatra británico Humphry Osmond. Su teoría se basaba en que el consumo de alucinógenos aumentaba los alcances de la percepción mental, dando como resultado una manifestación del alma.

¹⁶⁰ Theodore Roszak, *El nacimiento de una Contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Kairós, 1981, p.48.

se considera desde los 21 años-, generó encuentros e intercambios culturales entre estadounidenses y mexicanos.

Uno de los elementos que se transmitieron fue la música, pues se obtuvieron nuevos recursos que del otro lado de la frontera comenzaban a comercializarse y que aún no se vendían en el país. Parte de la segunda generación de músicos mexicanos que tocaron rock surgió en Tijuana. Javier Bátiz,¹⁶¹ *Peace and Love*¹⁶² y *El Ritual*¹⁶³ llegaron a la Ciudad de México con la intención de probar suerte en los escenarios juveniles. Fue hasta la década de 1970 cuando los dos últimos entraron a los estudios de grabación de *Cisne Raff*.¹⁶⁴ Comenzaron a alternar con otra banda formada en el Distrito Federal que ganaba fama rápidamente, *Three Souls in my Mind*.¹⁶⁵ A la par de estas nuevas propuestas musicales, en México surgió una

¹⁶¹ Javier Bátiz (1944), es considerado uno de los primeros músicos que introdujo al país un rock más influido por el blues desde inicios de la década de los años sesenta.

¹⁶² *Peace and Love* fue una banda originaria de Tijuana, formada a finales de la década de los años sesenta. Estuvo conformada por Felipe Maldonado, Ricardo Ochoa, Juan José Ruíz, Ramón Torres, Ramón Ochoa, Eustasio Cosme, José Cuevas, Salomón Elías y Fernando Rivera. Se caracterizaron por introducir el uso de instrumentos de percusión y metales en sus canciones. Participaron en el concierto de Avándaro de 1971. Entre 1971 y 1974 grabaron 4 discos entre Long Plays y sencillos bajo el sello Cisne-Raff. Participaron en la película *Bikinis y Rock*, dirigida por Alfredo Salazar y publicada en 1972. Véase la página web: [Galeón.com](http://www.maph49.galeon.com/avandaro/peace.html), disponible en <http://www.maph49.galeon.com/avandaro/peace.html> (revisado el 1 de noviembre de 2014).

¹⁶³ *El Ritual* es una banda surgida en Tijuana a inicios de la década de 1970. Experimentaron con diversos ritmos e instrumentos, lo que los colocó como uno de los primeros grupos de rock progresivo en México. Estuvo Integrado por Frankie Barreño, Gonzalo Hernández, Alberto Barceló y Martín Mayo. Participaron en el concierto de Avándaro y en la película *Bikinis y Rock*. Grabaron un disco homónimo bajo el sello Cisne-Raff. Véase la página web [Galeón.com](http://www.maph49.galeon.com/avandaro/ritual.html), disponible en: <http://www.maph49.galeon.com/avandaro/ritual.html> (revisado el 1 de noviembre de 2014).

¹⁶⁴ Cisne Raff fue una compañía discográfica dirigida por Jesús Rincón. Surgió durante la década de los años sesenta y estuvo en funcionamiento hasta 1982, año en que fue adquirida y cerrada por Televisa. Esta disquera impulsó la carrera artística de muchos grupos de rock en México durante la década de los años setenta, entre los que destaca *Three Souls in my Mind*.

¹⁶⁵ *Three Souls in my Mind* fue una agrupación integrada inicialmente por Alejandro Lora, Ernesto de León y Charlie Hauptvogel. Desde 1968 iniciaron su carrera como músicos de rock. Grabaron trece discos bajo el sello Cisne-Raff entre 1970 y 1983. Véase su página web en: <http://threesouls.blogspot.mx/> (revisado el 1 de noviembre de 2014).

reinterpretación del movimiento *hippie* norteamericano, mismo que fue denominado como *jipi* o *jipiteca*, en alusión a las raíces indígenas nacionales.

Los grupos de rock en México continuaron imitando el estilo musical norteamericano. Las canciones que interpretaban eran en inglés y tenían una marcada tendencia al blues de las comunidades afrodescendientes. Las similitudes remitían a las composiciones de Chuck Berry y James Brown, solo por mencionar algunos ejemplos. Sin embargo, la forma de hacer música era más trabajada y con una mayor apertura a la experimentación. Las guitarras seguían teniendo el papel principal, solo que ahora se introducía el uso de metales, flautas entre otros instrumentos; de manera que se les puede atribuir una mayor búsqueda de originalidad a partir de la imitación y combinación de diversos estilos.

Las nuevas perspectivas musicales fueron modificando al rock en México. Los grupos surgidos desde finales de la década de los cincuenta fueron desapareciendo o redujeron la frecuencia de sus apariciones en público. La pérdida de fuerza de ésta primera generación se debió en parte a que los cantantes que lograron obtener un mayor reconocimiento se separaron de sus bandas. Las estrategias de las disqueras, el cine y la televisión, se combinaron con los deseos que tenían algunos intérpretes de alcanzar una fama cada vez mayor. Se les ofreció una oportunidad para acrecentar su popularidad y sus ganancias económicas a cambio de transformarse en solistas. Fue así como como César Costa -miembro de los *Black Jeans*-, o Enrique Guzmán -integrante de los *Teen Tops*, por mencionar algunos ejemplos, abandonaron las agrupaciones a las que pertenecían.

b) Avándaro, los hoyos y la censura.

Uno de los mercados poco explotados en México era el de los conciertos. Existían reservas acerca de cómo asimilar socialmente al rock, la cantidad de conciertos era

muy reducida y se limitaba a las presentaciones de grupos y cantantes que habían cerrado tratos laborales con los medios de comunicación. Los primeros eventos masivos de música de rock tuvieron como sede la Plaza de Toros México o bien algunos pequeños foros pertenecientes a productores y empresarios de espectáculos.¹⁶⁶ Por otro lado los grupos que estaban en desarrollo se presentaban en conciertos organizados en casas o terrenos baldíos que se rentaban para tal fin.

En agosto de 1969 tuvo lugar en Nueva York uno de los eventos más recordados en la historia del rock norteamericano: El festival de Woodstock. Se presentaron las estrellas internacionales del rock y blues: Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Johnny Winter, fueron algunos de los participantes más destacados.

México no podía quedarse atrás y organizó su propio festival en 1971. A pesar de que el evento no puede ser comparado con el de Estados Unidos, fue una plataforma importante para que los grupos de rock mexicano se presentaran ante un público más amplio. Fue así que comenzó a organizarse el *Festival de Rock y Ruedas de Avándaro*. Como su nombre lo indica, tuvo lugar en el poblado de Avándaro, ubicado cerca de Valle de Bravo en el Estado de México.

¹⁶⁶ Lugares como el centro de espectáculos *Forum*, que se localizaba en la colonia del Valle, en la Ciudad de México y pertenecía a Javier Castro. Éste espacio fue destinado en diversas ocasiones a la presentación de grupos de rock. Quizá el evento más destacado sea la presentación de la banda *The Doors* en septiembre de 1969. Sin embargo estaba enfocado a jóvenes de clase alta, pues los costos de acceso eran elevados. Esto tomando en cuenta que durante aquel año, el salario mínimo era de \$25.28. Véase la tabla de salarios mínimos de México desarrollada por el Instituto Nacional de Estadística Geográfica e Informática, INEGI en: http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas10/Tema6_Salarios.pdf (revisado el 18 de octubre de 2014). Para aquel momento, los boletos tuvieron un costo superior a 1 dólar, equivalentes a \$12.50 de la época. El valor aproximado se ha obtenido de una referencia acerca del costo que se daría a un boleto para un concierto del mismo grupo a realizarse en la Plaza de Toros México, donde los precios económicos para el público oscilarían de los cuarenta centavos a un dólar. Ésta presentación no llegó a realizarse por problemas de obtención de permisos, además de que estaban prohibidas las grandes concentraciones de jóvenes, pues se consideraba un riesgo al orden social. Véase la página web *Galeón.com* disponible en línea <http://corona2099.galeon.com/album205890.html> (revisado el 18 de octubre de 2014).

La organización estuvo a cargo de Eduardo y Alonso López Negrete.¹⁶⁷ De acuerdo con la idea original, el concierto solo era un evento secundario pues, la atracción principal era una carrera de automóviles. La fecha acordada fueron los días 11 y 12 de septiembre de aquel año. El costo del boleto para los dos días del evento tuvo un valor de \$25.00 de la época.

El concierto estuvo integrado por once grupos: *Dug Dug's*,¹⁶⁸ *Epílogo*,¹⁶⁹ *Tequila*,¹⁷⁰ *División del Norte*,¹⁷¹ *Peace and Love*, *El Ritual*, *La Tinta Blanca*,¹⁷² *Bandido*,¹⁷³ *Los Yaki*,¹⁷⁴ *El Amor*¹⁷⁵ y *Three Souls in my Mind*. De los acontecimientos desarrollados durante los dos días del concierto, han surgido muchas interpretaciones basadas en anécdotas de parte de los mismos músicos, los

¹⁶⁷ Empresarios y dueños de una empresa llamada *Promotora Go*, dedicada a la organización de carreras de automóviles.

¹⁶⁸ *Dug Dug's* fue una banda de rock surgida a inicios de la década de 1960 en Durango. Entre 1971 y 1978 grabaron cinco discos bajo el sello RCA. Véase *DiscoGS*: <http://www.discogs.com/Dug-Dugs-Dug-Dugs/master/327236> (revisado el 21 de octubre de 2014).

¹⁶⁹ *Epílogo* fue una banda de breve existencia durante 1971. Estuvo formada por Carlos Arnoldo, Gregorio Díaz, Marco Antonio Quezadas, y Jacobo Aragón. Únicamente grabaron un disco bajo el sello Cisne-Raff en 1971 titulado *He Buscado por todo el Mundo*. Véase la página web *Galeón.com*: <http://www.maph49.galeon.com/avandaro/elepilogo.html> (revisado el 21 de octubre de 2014).

¹⁷⁰ *Tequila* surgió en la década de los años setenta. Grabaron dos discos. Véase *Galeón.com* en: <http://www.maph49.galeon.com/avandaro/tequila.html> (revisado el 21 de octubre de 2014).

¹⁷¹ *División del Norte* fue una banda originaria de Tamaulipas. Comenzó su actividad musical en la década de los años setenta. Grabaron tres discos sencillos para Polydor en 1971. Véase *Galeón.com* en: <http://www.maph49.galeon.com/avandaro/division.html> (revisado el 21 de octubre de 2014).

¹⁷² *La Tinta Blanca* fue una agrupación originaria de la Ciudad de México. Sus canciones fueron características por la larga duración en que se ejecutaban, llegando a tener una duración de hasta veinte minutos. Grabaron cuatro discos sencillos entre 1971 y 1973. Véase *Galeón.com* en: <http://www.maph49.galeon.com/avandaro/tintablanca.html> (revisado el 21 de octubre de 2014).

¹⁷³ *Bandido* fue un grupo de rock formado en Guadalajara en la década de los años setenta. Además de haber participado en el festival de Avándaro, también tuvieron una aparición en la película *Bikinis y Rock*. Grabaron un disco homónimo para Phillips en 1973. Véase *Galeón.com* en: <http://www.maph49.galeon.com/avandaro/bandido.html> (revisado el 21 de octubre de 2014).

¹⁷⁴ *Los Yaki* se formaron en Tamaulipas. Grabaron siete discos para Capitol de México. Véase *DiscoGS* en: <http://www.discogs.com/artist/745833-Los-Yaki> (revisado el 21 de octubre de 2014).

¹⁷⁵ *El amor* fue una banda formada en Monterrey. Grabaron tres discos. Véase *Galeón.com* en: <http://www.maph49.galeon.com/avandaro/elamor.html> (revisado el 21 de octubre de 2014).

asistentes y los medios de comunicación que cubrieron el evento. En primer lugar, la carrera de automóviles fue suspendida a causa de la excesiva afluencia de jóvenes que llegaron desde la ciudad y zonas aledañas del estado. La tolerancia frente al consumo de drogas fue uno de los temas más criticados por los medios periodísticos en Avándaro.

A diferencia de los *hippies* que consumieron alucinógenos como el LSD y mezcalina como parte de sus expresiones contraculturales en Woodstock, la psicodelia en México tuvo que adaptarse a las condiciones económicas del momento. La marihuana fue la droga que más se utilizó durante el festival. Los asistentes con menores recursos económicos optaron por inhalar cemento o pegamento industrial. Las anécdotas son incontables, sobre todo aquellas desarrolladas por las bandas que participaron en los días que duró el evento sin embargo, la más celebrada fue cuando una canción del grupo *Peace and Love* se transformó en el himno del momento:

Mari, Marihuana
I like Marihuana
You like Marihuana
*We like Marihuana too...*¹⁷⁶

El concierto marcó el inicio de la “condena del rock” a una etapa de marginación a través de una campaña realizada por los medios de comunicación. Existe una controversia acerca de cuál de los miembros de la agrupación tomó el micrófono e invitó al público a que cantara la que, para el momento, fue la controvertida canción.

¹⁷⁶ La canción *Marihuana* no figuró dentro de la discografía oficial del grupo *Peace and Love*. No fue sino hasta varios años después cuando apareció dentro de la reedición del disco *Avándaro 71* bajo el sello Denver en 1990. Sin embargo, la canción alcanzó gran popularidad a partir que fue interpretada en el festival de Avándaro en 1971.

Pudo ser Felipe Maldonado o Ricardo Ochoa –ambos miembros de Peace and Love-, los que hicieron uso de la palabra para decir: *Que chingue a su madre el que no cante*; después de eso todo fue silencio. La censura fue inmediata, *Telesistema Mexicano* había estado grabando todo el evento y realizaba transmisiones donde criticaba lo que estaba pasando. Sin embargo, después de éste momento no mencionó más acerca del festival. Considero que el corte pudo darse de acuerdo a la reglamentación de la Ley de Radio y Televisión.

Haber expresado palabras altisonantes, así como haberse pronunciado en favor del consumo de mariguana en un medio público fue considerado como una influencia nociva a perturbadora para la sociedad, especialmente para los jóvenes.¹⁷⁷ Dado que una de las bases de la televisora era el mantenerse al servicio del Estado, ésta no podía arriesgarse a ser sancionada por permitir la difusión de elementos que estuvieran en contra de la ley.

En la radio, la transmisión transcurrió sin interrupciones al menos hasta el mencionado momento. *Radio Juventud Canal 66*, era una emisora en la frecuencia 660 de Amplitud Modulada que en 1971 se destinó a la publicitar el Festival Avándaro.¹⁷⁸ Cuando se escuchó la voz de uno de los músicos mencionados, la transmisión se cerró bajo pretexto de problemas técnicos. La emisora fue cerrada durante dos meses por órdenes directas de la Secretaría de Gobernación y se despidió a Félix Ruano,¹⁷⁹ locutor responsable de dirigir la transmisión en vivo.¹⁸⁰

¹⁷⁷ La Ley Federal de Radio y Televisión, dentro del artículo 5º en su segunda fracción, hace referencia a vigilar y evitar que los contenidos divulgados a través de los medios de comunicación no fuesen influencias nocivas y perturbadoras para la sociedad.

¹⁷⁸ Los datos de la emisora fueron tomados de la página web *Atonal Átono, La radio de AM en la Ciudad de México*, disponible en línea: <http://atonalatonos.wordpress.com/2013/04/11/la-radio-am-de-la-ciudad-de-mexico/> (revisado el 20 de octubre de 2014).

¹⁷⁹ Félix Ruano Méndez fue un locutor de radio perteneciente a la cadena XEN-AM.

¹⁸⁰ Nayely Ramírez Maya, “Regresa Avándaro”, en *La Crónica*, México, noviembre 15, 2006. Disponible en línea en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2006/271326.html> (revisado el 25 de octubre de 2014).

Además de censurar el concierto, el cierre de la emisora de radio pudo haber sido un ejemplo de las medidas que el gobierno estaba dispuesto a tomar y que quizá funcionó como una advertencia para los demás medios de comunicación acerca de cómo debía actuar y las posturas que debían tomar.

El 13 de septiembre del mismo año comenzaron las opiniones en los medios impresos como *El Novedades*, *Ovaciones* o *La Prensa*. Los datos fueron muy variables de un periódico a otro. *El Novedades* señalaba que, además de la mala organización del espectáculo, se había vivido un ambiente de inseguridad y faltas a la moral,¹⁸¹ dejando como consecuencia 4 muertos y 224 intoxicados.¹⁸² Aseveraban que se habían cometido diversos actos delictivos como robos, violaciones, agresiones físicas y morales así como un desmedido consumo de drogas. La mayoría de los datos nunca fueron corroborados y solo se aseguraba que provenían de fuentes confiables.

Otros medios amarillistas como la revista *Alarma!* juzgaron directamente a los jóvenes como una generación “desenfrenada”. A lo largo del número dedicado a relatar los acontecimientos del concierto, presentaron un amplio material fotográfico de los desnudos que protagonizaron hombres y mujeres durante el evento. También publicó imágenes en las que se consumían drogas. Llamó a las autoridades y familias a tomar medidas inmediatas y a buscar un culpable.¹⁸³ La respuesta fue casi inmediata, se restringieron los conciertos de rock y se inició una investigación federal.

¹⁸¹ Que en éste caso pueden ser entendidas como el consumo de drogas y alcohol, así como el exhibicionismo por parte de hombres y mujeres que se desnudaron durante el concierto.

¹⁸² Neftalí Celis, “Con un saldo de poco amor y menos paz terminó el festival de rock”, en *Novedades de México*, México D.F, septiembre 13, 1971, p 1, 8.

¹⁸³ Además, la revista *Alarma!* publicaba una fotonovela donde retomó el tema con el encabezado de *¡Avándaro el Infierno!* Al final de la misma aparece un desplegado donde denuncia y desaprueba los acontecimientos de dicho concierto. Véase: *Casos de Alarma!*, México, núm. 32, noviembre 24, 1971.

Haber sido el primer evento a gran escala de rock en México dejó diversas experiencias entre los organizadores, los músicos y los asistentes. Los hermanos López Negrete manifestaron su inconformidad frente al evento, pues no alcanzaron las ganancias esperadas. Además la mayoría de la asistencia, cercana a los trescientos mil,¹⁸⁴ entró al evento sin pagar, supuestamente por una orden directa del gobernador del Estado de México, Hank González.¹⁸⁵ Por su parte, los músicos lograron tener un espacio donde fueron escuchados por miles de espectadores a pesar de las fallas del sistema de audio. Desde ese momento, la censura fue un obstáculo que únicamente se interpuso entre las bandas de rock y los medios de comunicación sin embargo, la aparición de nuevos grupos no se detuvo ahí.

Para el público asistente, Avándaro no solo fue un concierto. Representó una experiencia de la forma de vida que deseaban llevar a cabo. La influencia hippie modificó la perspectiva de los intereses culturales y morales de las nuevas generaciones, quienes comenzaron a percibir la fuerza que la música podía dar a la expresión de sus ideas, otorgándole un valor de protesta. Avándaro fue una ventana a través de la cual los jóvenes buscaban en qué creer,¹⁸⁶ un medio para buscar su propia identidad de acuerdo a sus expectativas e inconformidades.

¹⁸⁴ Federico Kubli Kaiser, "Avándaro 1971: a 40 años de Woodstock en Valle de Bravo", en *Nexos*, México, septiembre 16 de 2011. Disponible en línea en *Blog de Nexos*: <http://registropersonal.nexos.com.mx/?p=1943> (revisado el 25 de octubre de 2014).

¹⁸⁵ Neftalí Celis, *Óp. Cit*, p1. Respecto a éste punto, más allá de la nota del periodista, no se ha encontrado algún documento que demuestre la veracidad de tal afirmación. Sin embargo, poco después del concierto, el gobernador del Estado de México enfrentó una etapa de desprestigio, pues se consideraba que era uno de los culpables de permitir que el evento se llevara a cabo. Aunque nunca recibió un castigo que lo reconociera como posible responsable, esto hace pensar que el festival de Avándaro no solo fue utilizado para desprestigiar las manifestaciones culturales de los jóvenes, sino que también pudo ser útil para generar campañas en contra de ciertos personajes políticos.

¹⁸⁶ Jacobo Zabłudovsky, periodista mexicano, publicó un artículo a manera de presentación del libro *Nosotros*. Reconoce que el concierto fue quizá la primera oportunidad que los jóvenes tuvieron para expresarse después de los acontecimientos de 1968 y 1971. Considera que éstos se

*Si nos mantenemos así, unidos y organizados, escribiremos historia;*¹⁸⁷ ésta fue una de las exhortaciones que más se repitieron en el concierto. Para el momento pudo ser implícita, pero esta afirmación quedaría demostrada hasta la siguiente década. Después de Avándaro se dio inicio a la formación de un movimiento contracultural que tardaría casi una década para lograr consolidarse.

Con las restricciones para la difusión cultural, el rock quedó sujeto a desarrollarse *desde el hoyo* es decir, en medio de la clandestinidad. La prohibición se limitó a restringir los espacios donde se llevaran a cabo conciertos de dicho género sin embargo, se continuó con la producción y grabación de discos. Se crearon los llamados *Hoyos Funkys*, destinados a la presentación de grupos en vivo. Podían localizarse en cualquier parte de la ciudad, en especial en zonas donde apenas comenzaban a formarse nuevos asentamientos urbanos. Éstos lugares nunca fueron estables, pues constantemente eran clausurados mediante operativos o *razzias*¹⁸⁸ donde la policía además de suspender las actividades, hacía varias detenciones de jóvenes por el simple hecho de asistir a los conciertos.

c) Los argumentos de la “censura”.

A pesar de las restricciones impuestas en medios de comunicación, y de las pérdidas económicas manifestadas por los organizadores de Avándaro, quedó demostrado lo rentable que era organizar un concierto. De manera que se llegaron a dar excepciones como el Festival de Rock en Cuernavaca del 17 de junio de 1973.

encontraban en un proceso de búsqueda de una verdad o un conjunto de ideas para sentirse identificados. A pesar de sus posturas moderadas y en favor del orden de Estado durante la época, su interpretación es una de las más alejadas del amarillismo y especulación acerca de los acontecimientos que ocurrieron durante los dos días que duró el festival. Su texto introductorio ha sido consultado en: Humberto Ruvalcaba, *Nosotros*, México, 1972, Ediciones Nosotros, p. 6.

¹⁸⁷ Neftalí Celis, “Música y jipis en Avándaro”, en *Novedades de México*, México D.F, septiembre 12, 1971, p13.

¹⁸⁸ Las razzias son incursiones policiacas realizadas con el pretexto de suspender actividades que pusieran en riesgo el orden social.

Este caso es particular, pues demostró cuales fueron las posturas y preocupaciones sociales de los medios de comunicación y del gobierno frente a las actividades dirigidas a los jóvenes durante la década de los setenta.

Éste festival se justificó como una iniciativa destinada a mejorar las condiciones de algunos planteles educativos, aunque no se especifica cuáles.¹⁸⁹ Además se integraron las motivaciones de quienes eran seguidores del rock y de los músicos que buscaban que la música fuera redituable para vivir. Sin embargo, los medios de comunicación no otorgaban credibilidad a los movimientos culturales dirigidos a las nuevas generaciones y constantemente descalificaban o juzgaban a sus seguidores únicamente a partir de su imagen. Para hacer referencia a los asistentes se les llamaba *hippies con atuendos peculiares*¹⁹⁰ y se dudaba en todo momento que el concierto tuviera alguna causa en beneficio social.¹⁹¹

Los grupos que se presentaron¹⁹² tuvieron la oportunidad de mostrar sus inquietudes ante los medios. Armando Molina, integrante de *La Máquina del Sonido*,¹⁹³ dijo que participaban “para demostrar que si se pueden hacer festejos de éste tipo, al mismo tiempo que de esta manera queremos abrir una fuente de

¹⁸⁹ Clementina Herreros, “No autorizó el Gobernador el festival”, en *La Prensa*, México, 17 de junio, 1973. AGN, ramo IPS, caja 1418B, vol. 1, foja 118.

¹⁹⁰ Éste tipo de referencias pueden encontrarse en periódicos como *El Ovociones*, en su nota “Otro Avándaro, hoy en Cuernavaca”. AGN, ramo IPS, Caja 1418B, Vol. 1, foja 109.

¹⁹¹ Clementina Herreros, corresponsal del diario *La Prensa*, dudaba respecto a la justificación del evento. En su nota “No autorizó el Gobernador el festival”, del 17 de junio de 1973, señala que éste concierto se organizó “dizque para recabar fondos para mejorar planteles escolares.” Además en repetidas ocasiones hace referencia a que se llevaría a cabo un concierto de “rook”, lo cual en mi interpretación deja en evidencia la poca información que le periodista tenía acerca del género. AGN, ramo IPS, caja 1418B, vol. 1, foja 118.

¹⁹² Aunque en diversos documentos se menciona que fueron varios grupos, únicamente se han encontrado referencias de *Three Souls in my Mind*, *La máquina del Sonido* y *Peace and Love*.

¹⁹³ *La Máquina del Sonido* fue una agrupación compuesta por Armando Molina (quien estuvo involucrado en la organización del Festival de Avándaro a cargo de la contratación de los grupos), José Rodríguez, Ernesto de León, Roberto Milchorena, Alejandro Curiel, Eduardo Toral, Inocencio Díaz, Salvador López, Mario Contreras y Carlos Palermo. Grabaron un disco homónimo para el sello CBS en 1970.

ingresos para los grupos de rock que vivan marginados por las radiodifusoras, grabadoras y otras empresas.”¹⁹⁴ Ésta opinión dejó en claro que el campo de trabajo para los músicos de rock se encontraba en crisis a causa de las restricciones iniciadas después de Avándaro. Además, la parte que nunca se mostraba era el hecho de que para crear un grupo se necesitaban recursos, que debían funcionar como inversión económica que reeditara algo más que la simple expresión de un gusto por un género musical.¹⁹⁵

Éste concierto trascurrió sin incidentes. Sin embargo la labor periodística de la época se manifestó en favor de las medidas de prohibición ejercidas por el gobierno. Lo valioso de retomar dicho concierto radica en que si se analiza a detalle, las notas publicadas en ningún momento atacan al rock. La desaprobación de los medios ante estas concentraciones se justificaba en un rechazo al comportamiento de los jóvenes, principalmente frente al consumo de drogas y las faltas a la moral, como el desnudarse en público; actos que fueron parcialmente tolerados por las autoridades durante el concierto. La interpretación de los medios de comunicación consideraba que de seguir las concentraciones de jóvenes, más allá del consumo de alucinógenos, se ponía en riesgo el orden y bienestar social pues la amenaza de ideologías que atentaran contra el Estado era posible.

d) Las primeras protestas musicales del rock en México.

Los discursos de protesta en el rock mexicano aparecieron hasta 1975. Por primera vez los grupos crearon canciones que hablaron de la situación política, económica y social de México. Las canciones en inglés fueron desplazándose y aumentaron las

¹⁹⁴ Éste documento es un testimonio obtenido por Guillermo Saad el día del evento. AGN, ramo IPS, caja 1415A, vol. 1, foja 19.

¹⁹⁵ Dentro del mismo testimonio citado, Molina señala que en el equipo de sonido e instrumentos, su agrupación había invertido doscientos mil pesos. Consideraba que solo a partir de poder trabajar en conciertos, era la única forma de poder recuperar los recursos gastados.

producciones en español. Aparecieron nuevos grupos como *Náhuatl*¹⁹⁶ y *Toncho Pilatos*,¹⁹⁷ entre otros que provenían de diversas regiones de la república.

En los años setenta, el grupo que se consolidó como principal icono del rock mexicano fue: *Three Souls in my Mind*. Entre 1968 y 1973 interpretaron canciones en inglés de autoría propia. Su disco *Chavo de Onda* (1975), marcó el inicio de sus trabajos en español. Presentaron canciones que aludían claramente al descontento social frente a las situaciones que aquejaban al país.¹⁹⁸

El ambiente de pánico social surgido desde el mandato de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), fue retomado en las canciones de *Three Souls in my Mind*. Las reuniones de jóvenes estaban restringidas y constantemente se hacían acusaciones de agitación social y amenaza comunista. La censura impuesta hacia las actividades políticas y culturales de los estudiantes había generado un rechazo general entre los jóvenes de la época. Díaz Ordaz manifestó su repudio por el rock en repetidas ocasiones. Constantemente se hace referencia a que parte de su desencanto se debía a que su hijo Alfredo Díaz,¹⁹⁹ también gustaba del rock, además de que formó sus propias agrupaciones como *Love Syndicate*²⁰⁰ y fumaba

¹⁹⁶ *Náhuatl*, fue una agrupación compuesta por Ricardo Ochoa, Ramón Torres, Carlos Vázquez, y Omar Jasso. Grabaron cinco discos para el sello Cisne-Raff. Véase *Galeón.com*: <http://www.maph49.galeon.com/avandaro/nahuatl.html> (revisado el 28 de octubre de 2014).

¹⁹⁷ *Toncho Pilatos* fue una agrupación integrada por Alfonso y Rigoberto Guerrero, Miguel Robledo, Raúl Briseño y Alberto López. Grabaron tres discos, para los sellos Polydor, Cronos y Denver. Véase *Galeón.com*: <http://www.maph49.galeon.com/avandaro/toncho.html> (revisado el 30 de octubre de 2014).

¹⁹⁸ Los ejemplos que aquí se irán desarrollando (canción-acontecimiento) tienen una relación con un momento determinado de la historia de México de la segunda mitad del siglo XX. Cada uno de ellos ha sido desarrollado en el primer capítulo, de manera que aquí solo se harán referencias rápidas.

¹⁹⁹ José Xavier Návar, "Three Souls In My Mind", en *Sonido*, núm. 32, México, junio, 1979, p. 16-17.

²⁰⁰ Acerca de ésta agrupación no se ha obtenido información. Únicamente se ha sabido de que grabaron un disco homónimo en 1970. Su propuesta estaba orientada hacia el rock progresivo.

marihuana.²⁰¹ Todos estos elementos se conjuntaron en *Abuso de Autoridad*, una de las canciones más conocidas de *Three Souls in my Mind* en la que se aborda abiertamente la inconformidad social frente a las acciones del gobierno en las que la prioridad es el orden y se reprimen las protestas sociales.

*¡Vivir en México es lo peor!
Nuestro gobierno está muy mal,
y nadie quiere protestar,
porque lo llevan a encerrar.*

*Ya nadie quiere ni salir,
ni decir la verdad.
Ya nadie quiere tener,
más líos con la autoridad.*

*Y las tocadas de rock,
Ya nos las quieren quitar.
Ya solo va a poder tocar,
el hijo de Díaz Ordaz.²⁰²*

Las políticas basadas en la explotación petrolera repercutían en la vida de los mexicanos. La demanda de una mejora salarial era persistente. Sin embargo, la economía nacional era inestable. Se requería un constante incremento de impuestos y precios, pero los sueldos aumentaban mínimamente cada año, acrecentado la inconformidad de diversos sectores. Estos conflictos fueron retomados en *Nuestros Impuestos*, canción de *Three Souls* que añadió un elemento

²⁰¹ Existen muchos mitos en torno a éste acontecimiento, muchos de ellos pueden ser encontrados en periódicos y revistas. Un ejemplo tomado para ésta investigación es: s/a, *El día que Jim Morrison y un hijo de Díaz Ordaz fumaron marihuana en Los Pinos*, AFMedios Agencia de Noticias, diciembre 8, 2012. Disponible en línea en <http://afmedios.com/leer-para-crear-/nota/40475-el-dia-que-jim-morrison-y-un-hijo-de-diaz-ordaz-fumaron-marihuana-en-los-pinos.html> (Revisado el 2 de noviembre de 2014).

²⁰² Three Souls in my Mind, "Abuso de Autoridad", en *Chavo de Onda*, Cisne-Raff, México, 1975.

extra que tuvo lugar durante el periodo de transición presidencial de 1976: la política del *tapado*,²⁰³ la cual era una práctica común dentro del gobierno del país.

*La tira ya tiene lujosas patrullas que cuestan un dineral.
Los zardos tienen armas nuevas pa' apañar al personal.
Y es que nuestros impuestos están trabajando,
es que nuestros impuestos están trabajando
y cada día hay que pagar más.*

*Me suben la renta, me suben la luz.
Me suben el agua, la leche también.
Subieron la mota, también el alcohol.
Y López Portillo va a ser el ganón.²⁰⁴*

Estos fueron solo algunos de los ejemplos de cómo la banda *Three Souls in my Mind* logró integrar las problemáticas sociales dentro de sus canciones. También realizó en críticas a cerca de las devaluaciones monetarias, así como de la situación de los niños de la calle, lo cual le valió el respeto y admiración de músicos y seguidores. Se le valoró como la mejor banda de rock en México, sin embargo la situación de otros grupos era diferente.

Como género musical, el rock en español se había consolidado y podía hablarse de la existencia de un estilo nacional. Con la popularidad de *Three Souls in my Mind* y otros exponentes como Javier Bátiz, los modelos musicales se reformaron y tomaron a estas agrupaciones como un modelo a seguir. De esta forma, las bandas buscaban firmar contratos con alguna disquera que les permitieran salir del rezago en que se encontraba la difusión y producción musical.

Aunque la recepción de estos íconos del género continuó siendo positiva por los jóvenes consumidores, con la formación de un campo periodístico nacional

²⁰³ El tapado es un calificativo utilizado en México para referirse al sucesor presidencial escogido por el presidente en curso. Aunque siempre fue negada por el gobierno, ésta práctica ha evidenciado por décadas la inexistente democracia bajo la que se dice manejar el país.

²⁰⁴ *Three Souls in my Mind*, "Nuestros Impuestos", en *Es lo Mejor*, Cisne-Raff, México, 1976.

dedicado al rock, las críticas comenzaron a surgir y fueron cada vez más constantes. En 1975 una de las críticas más duras la dio Felipe Guadarrama, corresponsal de la revista *Conecte*, quien aseguraba que “Three Souls y Javier Bátiz llevaban años tocando el mismo pésimo Rock and Roll-Blues, por lo tanto son ellos los culpables del GIGANTESCO atraso musical del rock mexicano y de su público.”²⁰⁵ A finales de la década de los años setenta comenzó una nueva etapa de búsqueda donde el rock en México no solo se innovó musicalmente, sino que retomó las problemáticas sociales que tenían lugar en la época. La intención de los músicos que hicieron un llamado a esta reinterpretación del género musical al acercarse la década de los años ochenta, fue la que dio paso a una consolidación del movimiento contracultural en el país, como se verá en los capítulos siguientes.

- **Conclusiones.**

La década de los setenta fue el primer paso para la formación de una manifestación contracultural dentro de la música. Tras varios años de búsqueda e imitaciones de los grupos norteamericanos, se logró desarrollar un estilo musical acorde a los acontecimientos que tenían lugar en el país. El rock en México se nutrió de la experiencia de las represiones estudiantiles de 1968 y 1971 y los festivales de Avándaro y Cuernavaca. Durante aquel decenio, los jóvenes mexicanos encontraron en la música un medio a través del cual expresar sus ideas e inconformidades. Por otro lado, la restricción de espacios y el estancamiento en el estilo de rock-blues con el que triunfó *Three Souls*, hizo que la experimentación, renovación y creación de nuevas propuestas musicales dentro del género se dieran de forma lenta.

²⁰⁵ Felipe Guadarrama, “México Rock”, en *Conecte*, México, núm. 9, julio 9, 1975, p. 15.

La adopción del modelo *hippie –jipi* o *jipiteca* para el caso nacional-, tuvo un sentido comercial, pues no tuvo nada propositivo en beneficio de los jóvenes mexicanos. El seguimiento de dicho estilo de vida se mantuvo en la individualidad y no aportó grandes avances culturales a nivel nacional.

A partir de 1978, hubo transformaciones dentro del rock. La aparición de nuevas generaciones conllevó a otras formas de componer música, tomando como referencia la experiencia de los grupos que tuvieron actividad durante la década de 1970, a lo que se sumaría la llegada de innovadoras propuestas musicales procedentes de diversas partes del mundo. La construcción de una crítica social desde el rock tuvo lugar hasta la década de 1980, durante la cual se consolidó como una manifestación contracultural acorde al contexto de la época.

CAPÍTULO 3
El rock ante la transición de décadas.
New Wave, transformaciones musicales y la búsqueda de espacios.
(1978-1981).

-Moro, ¿Te gusta la New wave?
-Me divierte, pero no la entiendo...²⁰⁶

Después del Festival de Avándaro de 1971, las restricciones al rock derivaron en un rechazo social que se mantuvo a lo largo de los años setenta. En el capítulo anterior expliqué que la crítica y censura no se oponían directamente al rock, ya que desde un plano jurídico no se emitieron leyes que lo prohibieran.

Con el argumento de no poner en riesgo el orden establecido, el gobierno trató de evitar reuniones donde los jóvenes pudieran organizarse e intercambiar ideas. En este sentido, los conciertos fueron una forma de concentración social desaprobada por los gobiernos en turno.

Mediante la Ley Federal de Radio y Televisión,²⁰⁷ se reforzaron los filtros de contenidos en los programas visuales y auditivos que salieron al aire. Con la colaboración de medios periodísticos se fomentó el rechazo al rock desde una perspectiva moral conservadora que utilizó recursos como la oposición al consumo de drogas, alcohol y la liberación sexual de la mujer, porque contradecían el modelo social que los gobiernos de la época promovían como reflejo de sus mandatos. En consecuencia se redujeron las posibilidades de difusión, grabación y producción de rock. Sin embargo, esta situación impulsó a que una parte de los

²⁰⁶ Oscar Moro (1958-2006), integrante de *Serú Girán*, banda argentina de rock progresivo. Entrevista para el programa de televisión ATC, 1982. Tomado de la página web *YouTube.com*: <https://www.youtube.com/watch?v=iEl8VN6RBNk> (revisado el 3 de enero de 2016).

²⁰⁷ En el capítulo anterior señalé los artículos correspondientes a dicha ley con los que podría considerarse si un contenido musical era adecuado para su divulgación. Las televisoras y emisoras de radio tomaban en cuenta aspectos como el lenguaje de las canciones y la imagen que presentaban los grupos para determinar si era o no conveniente brindarles espacios de difusión.

músicos relacionados con el género buscaran una forma de mejorar su situación en el plano cultural y laboral, así como una reestructuración musical y discursiva que le permitiera tener un mejor acercamiento con la sociedad.

El presente capítulo estudia las modificaciones del rock en la ciudad de México durante los años 1978 a 1981. Me interesa conocer la incidencia del movimiento *New Wave* y la búsqueda de espacios de difusión en la manera en que se componía dicho género musical. De esta forma será posible ampliar los elementos que me permitan generar una interpretación más detallada sobre la consolidación de la contracultura musical en la ciudad a partir de 1980.

Busco demostrar que la *New Wave* fue de gran importancia para el enriquecimiento creativo del rock nacional. Su influencia puede apreciarse en diversos grupos de la época que en busca de obtener espacios para la difusión de sus propuestas, sumaron diversos elementos que no solo involucraron a la música sino a otras disciplinas artísticas. De esta manera se logró ampliar la aceptación del rock como una expresión social y cultural que posteriormente contribuyó en la formación de una manifestación contracultural.

Para demostrar este argumento, revisé las transformaciones por las que atravesó el rock en México durante la transición de décadas 1970-1980, con las propuestas traídas por la *New Wave*²⁰⁸ apoyándome de la revista *Sonido*,²⁰⁹ la cual ofreció un panorama de los trabajos musicales alrededor del mundo. La revista *Conecte*,²¹⁰ da cuenta de la situación cultural, económica y laboral de los grupos

²⁰⁸ La llegada a México de nuevas propuestas de rock y pop, desde mediados de la década de 1970 y parte de la de 1980, fue conocida como *New Wave*. Este proceso tuvo importantes influencias para los grupos mexicanos. He profundizado sobre el tema más adelante.

²⁰⁹ *Sonido* fue una revista dedicada a la difusión musical. A mediados de los años setenta, con la dirección de Walter Schmidt (1953), fue cambiando su enfoque a presentar las diversas propuestas de rock internacional, de manera que representó una importante puerta de entrada para las nuevas influencias musicales que se desarrollarían en los años ochenta en México.

²¹⁰ Publicación mexicana dedicada al rock desde 1974. Dirigida por José Luis Pluma.

mexicanos durante la temporalidad aquí abordada. Se enfocaba no sólo en hacer difusión de bandas, sino que a través de esta se emitieron críticas musicales que tuvieron como objetivo promover una difusión de la situación cultural y laboral de los músicos de rock en el país.

He tomado en consideración algunos casos relacionados con conciertos, las alternativas laborales y la difusión en la radio, porque desde estos espacios se puede conocer la situación del rock en la ciudad de México, así mismo se pueden apreciar los cambios musicales por los que atravesó el género aquí estudiado durante la transición de las décadas de 1970 a 1980.

Con el fin de enriquecer los datos obtenidos, he entrevistado a algunos músicos que tuvieron actividad entre las décadas de 1980-1990.²¹¹ Se trabajó con José Cruz Camargo (vocalista de *Real de Catorce*), Luis A. Álvarez (vocalista de *El Haragán y Cía.*) y Walter Schmidt (bajista de *Size* y *Decibel*). Sus testimonios han aportado una visión del panorama y los cambios acontecidos dentro de la escena del rock nacional durante la temporalidad aquí abordada. Otro elemento valioso para esta investigación fueron los detalles que proporcionaron acerca de cuáles fueron sus motivaciones e intereses para expresarse a través de la música.

I. La transición de décadas. 1978-1980.

a) Espacios para conciertos

A finales de los años setenta, en la ciudad de México se llevaron a cabo conciertos de rock a pesar de las dificultades para obtener permisos legales que respaldaran su organización. Existían dos tipos de lugares dedicados a las presentaciones de

²¹¹ Se les plantearon preguntas relacionadas a los intereses que tenían para buscar en la música un modo de expresión. Se les cuestionó acerca de cuáles fueron sus influencias artísticas, los medios con los que lograron grabar sus discos, los espacios para difundir sus propuestas y por último cuál era el efecto social que buscaban obtener con sus canciones.

grupos: los llamados *hoyos funkys*, cuyo carácter popular posibilitó a jóvenes de diversos sectores sociales tener un acercamiento al rock; y los establecimientos fijos y privados, a los cuales podían acceder un número limitado de asistentes y donde los costos para un boleto eran más elevados.

Los *hoyos funkys* fueron espacios para conciertos donde había la posibilidad de una cancelación o intervención policiaca, porque carecían de permisos otorgados por el gobierno. Se encontraban en los límites de la ciudad o del Estado de México. He tenido referencia de algunos “hoyos” que en lugar de foros o auditorios eran bodegas, gimnasios y terrenos ocupados para realizar conciertos:²¹² *34 de Neza* (Ciudad Nezahualcóyotl), *Campos de Santa Fe*, (al poniente de la Ciudad de México), *1342 de Ermita* (Iztapalapa) y el ubicado entre las calles *40 y 12 de Santa Cruz Tehueleharto* (Meyehualco, también en Iztapalapa).²¹³ Al no ser establecimientos fijos, funcionaban por periodos cortos de tiempo, de manera que no he logrado establecer una relación detallada acerca de cuántos *hoyos* existieron y dónde se localizaban.

Los costos oscilaban entre los veinte y cincuenta pesos,²¹⁴ por lo que eran accesibles para los jóvenes de diversos sectores de la ciudad. José Luis Pluma, director de la revista *Conecte*, considera que fueron espacios de “convivencia y violencia”,²¹⁵ lo cual puede constatarse si se toma en cuenta que, debido a la gran concurrencia que convocaban, constantemente enfrentaban problemáticas como

²¹² José Xavier Návar, “Los Hoyos”, en *Sonido*, núm. 27, México, diciembre 1978, p. 58-59.

²¹³ Fabrizio León, *La banda, el consejo y otros panchos*, México, Grijalbo, 1984, p.37.

²¹⁴ Los costos de acceso a los *Hoyos* los he tomado de las copias de las propagandas incluidas en: Álvaro Detor y Pablo C. Hernández, *México Punk. 33 años de rebelión juvenil*, México, sin datos editoriales, 2011, p. 34.

²¹⁵ José Luis Pluma en entrevista para el documental, *Size, Nadie Puede Vivir con un Monstruo*, Mario Mendoza (Dir.), México, 2010-2015, documental en formato DVD, 96 min.

*portazos*²¹⁶ y enfrentamientos entre miembros de diferentes pandillas que, bajo la influencia de alguna droga o bebida alcohólica, iniciaban peleas que terminaban con la cancelación del concierto, heridos y ocasionalmente muertos.²¹⁷ Este era uno de los principales argumentos policiacos para intervenir o impedir estos eventos, llevando a cabo detenciones de los asistentes dentro y fuera del lugar.

En el caso de los lugares fijos, algunos de los más destacados y que recibieron tolerancia por parte de las autoridades fueron el *Hip 70*, ubicado en avenida Insurgentes y que en realidad era una tienda de discos del empresario y productor Armando Blanco; así mismo, el *5 de mayo* ubicado en Tlatelolco, coordinado por el promotor y músico *Paco Gruexxo*. El carácter privado de dichos establecimientos permitió que funcionaran durante varios años. Aunque también eran considerados como *hoyos funkys*, sus costos iban más allá de los cincuenta o cien pesos, dependiendo del grupo que se presentara en el lugar, de manera que su afluencia era más limitada a quienes tuvieran la capacidad de pagar un boleto.

A pesar de funcionar como una plataforma para promover al rock, los *hoyos* no tenían cabida para todas las bandas. Se brindaban oportunidades de presentación a grupos que para el momento eran nuevos, pero se daba prioridad a aquellos que contaban con mayor fama, pues garantizaban una mayor asistencia y un mejor negocio para los organizadores.

Debido a las restricciones para realizar conciertos en espacios públicos, fue en eventos privados donde muchos grupos lograron una mejor difusión de sus propuestas musicales. Los asistentes que contaban con los recursos económicos

²¹⁶ El *portazo*, es una práctica iniciada en los conciertos de aquella época. Se desarrollaba cuando un grupo de asistentes se reunía en torno a la puerta de acceso al concierto para en un momento repentino, ingresar por la fuerza, derribando la puerta –si es que había-, y acceder sin pagar boleto.

²¹⁷ Para tener una idea de cómo se desarrollaban estos eventos y sus diversos conflictos véase el relato: “La tocada o el hoyo, el reventón, pero de todas maneras se hace”, en Fabrizio León, *Óp. Cit.* p. 37-43.

suficientes llegaban a contratarlos para fiestas en casas de colonias como Del Valle o Narvarte, pertenecientes a las clases medias.

Otro punto importante para la obtención de lugares fueron las relaciones sociales de las bandas con algunos sectores encargados de espacios culturales; por ejemplo el grupo *Size*,²¹⁸ logró presentarse en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA, perteneciente a la UNAM con la ayuda de la entonces directora del museo Helen Escobedo. También contaron con el apoyo de Eduardo Ruíz Aviñón quien les otorgó espacios en teatros de la misma universidad.²¹⁹ Este tipo de iniciativas impulsaron la formación de ciclos de presentaciones de rock como *Una alternativa para los lunes*, realizados en la UNAM con la intervención del Departamento de Intercambio de la universidad y el grupo *Música y Arte*.²²⁰ Dichos eventos intentaron apoyar a los músicos brindándoles nuevos espacios de presentaciones, lo que para ellos significaba trabajo.

Los espacios para conciertos eran limitados, pero aun así lograban llevarse a cabo con frecuencia. En buena medida dependía de la capacidad del desarrollo de relaciones públicas que tenía cada banda sin embargo, aun así hubo grupos que enfrentaron diversas dificultades para desarrollarse laboralmente como músicos.

b) Alternativas laborales.

La falta de espacios para conciertos afectó principalmente a los músicos pues al contar con pocos lugares dónde realizar presentaciones en vivo, se reducían sus

²¹⁸ *Size* fue una banda mexicana de punk que tuvo actividad entre los años 1979 a 1984. Se caracterizó por haberse dirigido de manera independiente sin haber firmado contrato con ninguna disquera, produciendo por sus propios medios dos discos sencillos. Sus integrantes fueron Jaime Keller, Walter Schmidt, Carlos Robledo y Alfonso Moctezuma.

²¹⁹ Walter Schmidt, bajista y fundador del grupo *Size*. Entrevista realizada para esta investigación. Julio 9, 2015.

²²⁰ J. Pantoja, "Rock a la Universidad", en *Sonido*, núm. 34, México, noviembre, 1979, p. 20-21.

ingresos económicos. Una de las alternativas por las que optaron algunas bandas para mantenerse activas y con ofertas laborales fue la modificación de sus estilos musicales. Un ejemplo es *La Revolución de Emiliano Zapata*, aun cuando esta agrupación era originaria de Guadalajara, se vio afectada por las restricciones de la Ciudad de México, pues era uno de sus principales sitios de trabajo. Javier Martín del Campo, integrante de la banda, ha señalado que los representantes y los productores condicionaban a los grupos para conseguirles presentaciones o bien para grabarles discos: “se debían componer canciones con sonido de balada”.²²¹ Es así que, después de haber grabado a inicios de la década de los años setenta canciones como *Nasty Sex*²²² (*sexo sucio*), donde hacían referencia al movimiento de liberación sexual de la mujer impulsado por los hippies norteamericanos en la década de los sesenta, y cuyo contenido era:

*Hey baby change your manners,
and go by the way of the sun.
Can't you see that this kind of sex
is gonna let you down.*²²³

En menos de diez años modificaron su forma de componer, creando canciones como *Mi forma de Sentir*, dando un cambio al género balada:

*Solo tú,
Solo tú que conoces mi forma de sentir
Mi forma de reír y hasta mi forma de llorar.*²²⁴

²²¹ Entrevista a Javier Martín del Campo, realizada por Ricardo Rico. Véase *Cápsula 19, La Revo*, “Buscando el Rock Mexicano”, disponible en [YouTube.com](https://www.youtube.com/watch?v=HknFJk-j6t8), <https://www.youtube.com/watch?v=HknFJk-j6t8> (revisado el 15 de abril de 2015).

²²² *La Revolución de Emiliano Zapata*, “Nasty Sex”, en *La Revolución de Emiliano Zapata*, México, Polydor, 1971, disco en formato LP, pista núm. 1, 7:33 min.

²²³ *Oye nena, cambia tus modales, y ve a través del camino del sol. ¿No puedes ver que éste tipo de sexo puede defraudarte?* La traducción es mía.

²²⁴ *La Revolución de Emiliano Zapata*, “Mi forma de Sentir”, en *Mi forma de Sentir*, México, Profono Internacional, 1979, disco en formato LP, pista núm. 6, 3:40 min.

Éste fenómeno no solo ha ocurrido en México. David Byrne²²⁵ se ha referido a estas modificaciones con la *metáfora de los pájaros*, es decir, un acondicionamiento para mantenerse vigente dentro de un medio.²²⁶ Sugiere una comparación entre el mercado musical y la adaptación natural de las aves para prolongar su especie a través de la modificación de sus cantos, asegurando así su reproducción o bien, para el caso de los grupos de rock, para seguir dentro del interés de las disqueras.

Para la *Revolución de Emiliano Zapata*, la adaptación fue conveniente porque, como argumenta Martín del Campo, con la modificación de su estilo musical lograron mantenerse laboralmente activos, de manera que pudieron grabar sus canciones, ganar discos de oro por sus altas ventas y realizar giras por Estados Unidos de América.

Estas modificaciones tuvieron un costo para la agrupación. En un género como el rock dentro del cual los grupos y sus seguidores asumen una postura de “resistencia al sistema”, al modificar su estilo a la balada fueron juzgados de “vendidos”, “fresas”, “traidores” y –como los señala Federico Arana-, “oportunistas”.²²⁷ Sin embargo, la única finalidad fue lograr que la música continuara siendo su forma de trabajo.

La transición de las décadas 1970 a 1980 fue complicada para el rock en México. La desaprobación social del género, influida por el discurso del gobierno de un “riesgo al orden social” fue un obstáculo, sin embargo, la producción musical no se detuvo, fue actualizándose con las propuestas que se difundieron en revistas como *Sonido y Conecte*. Con la *New Wave* dio inicio una etapa de transformaciones en el aspecto musical y en el lenguaje de las canciones con los

²²⁵ David Byrne (1952) es un músico de origen escocés. Es miembro de la banda norteamericana *Talking Heads*.

²²⁶ David Byrne, *Cómo funciona la Música*, México, Sexto Piso, 2014, p. 33.

²²⁷ Federico Arana, *Guaraches de Ante Azul. Historia del Roc Mexicano*, México, María Enea, 2002, p. 205.

que se modificó la perspectiva social del género, permitiéndole algunos años más adelante consolidarse como una manifestación contracultural.

II. New Wave: renovación frente a las contradicciones culturales.

A finales de los años setenta había nuevas generaciones de jóvenes cuyas expectativas y perspectivas sobre la realidad tuvieron mayor amplitud gracias a la expansión de medios como la radio y la televisión,²²⁸ de las cuales recibieron influencia de las diversas formas de vida y modificaciones culturales que tuvieron lugar durante la época. Muchos de ellos comenzaban a tener sus primeros acercamientos al rock nacional e internacional, tanto con los grupos que desde los años sesenta y setenta se encontraban en actividad así como con los que recientemente iniciaban su trayectoria.

Al igual que diez años atrás, el inicio de una nueva década trajo consigo transformaciones musicales impulsadas por la apertura de los mercados discográficos que repercutieron en el modo de componer música y en la forma de articular sus discursos. Sin embargo, en lo que se refiere a un proceso de manifestación contracultural mexicano, este periodo sería mucho más significativo debido al lazo social que se creó en el contenido de las canciones y con el que se identificaron diversos sectores de la población.

El rock recibió un nuevo impulso creativo a partir de la llamada *New Wave*. Como su nombre lo indica, en ésta etapa llegaron nuevas propuestas de rock de diversas partes del mundo. Representó la tercera generación de músicos que combinaron los estilos de mayor éxito en Europa y Norteamérica: punk, pop, reggae, ska, entre otros. Grupos como *The Police*, *Blondie* y *The Cure*, eran de los más conocidos entre las nuevas propuestas que se difundieron en la radio.

²²⁸ Giovanni Sartori, *Homo Videns. La sociedad teledirigida*, México, Taurus, 2001, p 36.

La *New Wave* no se limitaba a una nueva forma de componer música;²²⁹ incluía intervenciones del teatro, ciencia ficción, danza, poesía, técnica publicitaria, cosmetología, cine, canto, oratoria, performance,²³⁰ entre otras formas de expresión artística que buscaban enriquecer las creaciones del rock para ampliar sus posibilidades de recepción hacia diversos públicos y espacios.²³¹ David Bowie es de los músicos que fueron partícipes de este movimiento a través de la vertiente del *Glam*.

Las revistas jugaron un papel importante en la difusión de nuevos grupos. La labor del músico y periodista Walter Schmidt en *Sonido*, fue relevante para la *New Wave* en México, puesto que dio entrada a diversas propuestas musicales relacionadas con el rock, en especial al estilo progresivo con bandas como *Faust*, *Amon Düll y Can*,²³² provenientes de países como Alemania o Italia, a la par que se ocupó de difundir el material de grupos más conocidos comercialmente.

²²⁹ Cuauhtémoc Medina señala que desde los años sesenta, en los círculos intelectuales se dio una etapa de discrepancia donde se discutió la idea de cultura. Los acontecimientos represivos de 1968 evidenciaron las políticas represivas del gobierno; en este sentido, grupos dedicados a las artes, como *Arte Otro*, comenzaron una búsqueda de representar sus ideas de forma independiente. Se crearon espacios como el *Salón Independiente* (1968) donde se incentivó la creación artística retomando elementos como la represión estudiantil, y la politización de la cultura frente al panorama de crisis social que se vivía en México. Este periodo de transición es un antecedente para la formación de la contracultura entre los jóvenes de clase media que retomaron diversas expresiones culturales desde mediados de la década de los años setenta y extendiéndose hasta el decenio siguiente, lo cual se reforzó con la llegada de la *New Wave* al país. Véase: Cuauhtémoc Medina, Oliver Debrouse, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, UNAM, 2007, 469p.

²³⁰ Años antes de la llegada de la *New Wave* a México, el performance ya se comenzaba a desarrollar en algunos grupos artísticos. A finales de la década de los años setentas se había consolidado la llamada *Generación de Grupos*, compuesta por pintores, poetas, fotógrafos y otros creadores visuales que utilizaban elementos cotidianos en sus obras; mismas que se exhibían en las calles con la finalidad de acercar a la población sus interpretaciones del panorama de descontento social frente a la crisis política, económica y cultural que atravesaba el país. Algunas de estas organizaciones fueron los colectivos *Tepito Arte Acá*, *La Perra Brava*, *No-Grupo*, entre otros.

²³¹ s/a, "Pobre del rock, mayor pero no respetable", en *Sonido*, núm. 1, México, noviembre, 1976, p. 15.

²³² Walter Schmidt, "Rock Alemán", en *Sonido*, núm. 9, México, mayo, 1977, p. 11.

En este periodo, los seguidores del rock que tenían una posición económica favorable, contaban con posibilidades de adquirir grabaciones más variadas durante sus viajes al extranjero o bien mediante el encargo de material importado.²³³ Esta limitante tuvo lugar desde finales de la década de los años cincuenta y pasarían cerca de veinte años para que la situación comenzara a cambiar. También hubo músicos como Jaime Keller (*Illy Bleeding*), vocalista de *Size*, quien a causa de sus estudios en Canadá experimentó la influencia de la *New Wave* de forma más directa,²³⁴ relacionándose con músicos como David Bowie y artistas teatrales como Lindsay Kemp, de quienes obtuvo diversos conocimientos artísticos, que posteriormente utilizó en sus proyectos musicales en México.²³⁵

Surgieron nuevos grupos que paulatinamente fueron integrándose a los repertorios disponibles en las tiendas de discos. Del mismo modo, hubo géneros que tardaron más tiempo en difundirse debido a que el número de alternativas disponibles para su promoción en el mercado mexicano eran reducidas. Tal fue el caso del rock progresivo, el cual contaba con un espacio muy limitado de distribución. Grupos como *Iconoclasta*, *Flüght*, *Vía Láctea*, *Hi Fi Orchestra*, *Nazca*, *Decibel*, *La Banda Elástica* y *Oxomoxoma* tuvieron la oportunidad de ofrecer sus materiales discográficos al público de una forma más abierta cuando se inauguró el

²³³ Un ejemplo es la anécdota ofrecida por el Sr. González, músico mexicano que, debido a las condiciones laborales de su familia, viajó por diversos países del continente Americano. En sus viajes a Estados Unidos logró obtener discos de grupos que para finales de la década de 1970 e inicios de la de 1980 aún eran desconocidos en México, lo cual deja en evidencia el retraso musical existente en el país. Véase: Sr. González, *Mi Vida Pop*, México, Rithym and Books, 2011, p. 115.

²³⁴ Guillermo Santamarina en entrevista para el documental, *Size, Nadie Puede Vivir con un Monstruo*, Mario Mendoza (Dir.), México, 2010-2015, documental en formato DVD, 96 min.

²³⁵ Entrevista a Illy Bleeding, en *Illy Bleeding, una plática con el primer punk mexicano*, realizada por NoiseLabTV, disponible en línea en *Youtube.com*: <https://www.youtube.com/watch?v=OcJSgM-NNtE> (revisado el 10 de agosto de 2015).

Tianguis Cultural del Chopo –del que hablaré más adelante-, durante los primeros años de la década de 1980.²³⁶

La *New Wave* fue un encuentro musical y cultural que trajo para las bandas mexicanas una actualización y una reorganización de la expresión ideológica y social para los jóvenes, que de nueva cuenta se confrontó con los modelos de valores sociales y morales del momento. Dio paso a una hibridación musical en México, pues se combinaron los nuevos estilos de rock y pop internacional con los principios del rock-blues, que había sido constantemente utilizado por las bandas nacionales de la década de los años setenta. Pasaría poco tiempo para que se fueran integrando elementos de la música popular mexicana, desde los acordes del mariachi, la cumbia e incluso sonidos pertenecientes a las culturas prehispánicas. Estos ejemplos se presentarán en el siguiente capítulo.

Como parte de las innovaciones, se crearon más canciones en español, con lo que se rompió una barrera comunicativa entre los músicos y los seguidores del género, ya que el índice de jóvenes que hablaban el idioma inglés aún era muy reducido.²³⁷ Fue así que se permitió una mayor socialización del rock que se reflejó no solo en un aumento de seguidores hacia los grupos mexicanos, sino también en la identificación que los jóvenes sintieron frente al contenido de sus letras.

En este sentido, algunos grupos lograron evadir la censura del lenguaje por el desconocimiento generalizado de un idioma extranjero, como le sucedió al grupo de punk *Size* –que interpretaba sus canciones en inglés-, al ser invitado al programa *Dance Fiebre del 2* de Telesistema Mexicano conducido por Fito Girón y

²³⁶ Ángel Sánchez Borges, “El fraude del rock en tu idioma”, en *Revista Replicante*, México, noviembre, 2010. Disponible en la página web *Replicante, Cultura Crítica y Periodismo Digital*: <http://revistareplicante.com/el-fraude-del-rock-en-tu-idioma/> (revisado el 11 de mayo de 2015).

²³⁷ Acerca de la situación educativa y el analfabetismo en México durante la segunda mitad del siglo XX, he dedicado parte del primer capítulo de ésta investigación.

Chela Braniff.²³⁸ La mencionada producción estaba enfocada en presentar música *Disco*, la cual era muy popular en ese entonces. La canción elegida por el grupo fue *Tonighth*,²³⁹ cuyo contenido es una antítesis del género al que se dedicaba aquel espacio televisivo, además era una expresión violenta y de contenidos sexuales, sin embargo, la audiencia no lo percibió y la agrupación tuvo una exitosa presentación en televisión:²⁴⁰

*Get all disco idiots out of my sight,
cause I feel high and I don't wanna fight.
If you don't like what's my life,
I can gonna kill your mother with my finger tonight.*²⁴¹

En aquel tiempo no se contaba con tecnologías que permitieran una rápida difusión de las traducciones de la letra de las canciones, únicamente en las revistas musicales se publicaban algunas de las que tenían más éxito.

Un efecto de la *New Wave* en México fue una mayor apertura del mercado musical y la reducción de los estándares de censura y de control moral, lo que se reflejó en una mayor tolerancia a los discursos y contenidos visuales de grupos internacionales que para entonces eran novedosos en el país, aun cuando llevaban varios años desarrollando sus propuestas musicales en otras partes del mundo. De manera lenta, a lo largo de la década fue posible comenzar a ver cambios, se

²³⁸ Entrevista a Walter Schmidt, *Óp. Cit.*

²³⁹ Size, "Tonighth", en *Size*, Rock and Roll Circus, 1991, disco en formato LP. A pesar de que la edición del álbum apareció en 1991, parte de las grabaciones de esta agrupación ya habían sido publicadas en discos sencillos independientes durante la década de 1980, cuando el grupo estuvo activo.

²⁴⁰ Tómese en cuenta que la Ley Federal de Radio y Televisión, -promulgada el 19 de enero de 1960 bajo el mandato de Adolfo López Mateos-, en su artículo 5º, en sus primeras tres fracciones estipula la necesidad y obligación de establecer filtros de contenido que regulen y controlen aquellos materiales que alteren o pongan en riesgo el orden social y moral, así como el respeto a las instituciones del Estado.

²⁴¹ *Salgan los idiotas de discoteca fuera de mi vista, porque me siento drogado y no quiero pelear. Si no te gusta lo que es mi vida, puedo matar a tu madre con mi dedo esta noche.* Traducción propia.

permitieron conciertos, transmisiones de rock en la radio y televisión, sin embargo, esta apertura sería controlada y en la mayoría de los casos manipulada.

a) El estrecho campo de la radio.

En la radio, la escasa apertura de los medios de difusión hacia el rock fue determinada por la falta de interés de las emisoras, o bien como una medida para evitar sanciones gubernamentales conforme al reglamento estipulado en la Ley Federal de Radio y Televisión que se mantenía vigente desde 1960.

Radio Capital 830 AM, *Canal 710* AM con el programa *Rock Nacional*, conducido por Jorge Álvarez y *La Pantera* 590 AM, fueron las primeras frecuencias que dieron espacios para transmitir rock, aun cuando enfocaban su atención en las canciones de mayor éxito en el mercado musical. Además que, para la época, la música *Disco* era la de mayor popularidad gracias a la promoción que se le daba en televisión, por lo que daban prioridad a grupos internacionales como *Bee Gees*.²⁴²

Las radiodifusoras preferían canciones que les garantizaran mantener altos niveles de audiencia para lograr mantenerse activas. Hubo algunos programas como *El Lado Oscuro de la Luna*, que fue transmitido en *Radio Universidad* de 1978 a 1981. Fue conducido por Juan Villoro, Claudia Aguirre y Emilio Ebergenyi. Así mismo, *Rock en Radio UNAM*, a cargo de Oscar Sarquíz.²⁴³ Ambas emisiones intentaron dar cabida a las propuestas nacionales e internacionales que iban desarrollándose con el inicio de la década de los ochenta.

Los espacios radiofónicos para el rock eran reducidos y en la mayoría de los casos ocupados por los grupos que eran más conocidos comercialmente. Los intentos de darle mayor apertura desde *Radio Universidad*, fueron un primer paso

²⁴² s/a, "Entrevista a Bolívar Domínguez, programador de *La Pantera 590*", en *Conecte*, núm. 103, México, octubre 2, 1978, p. 6-9.

²⁴³ Antonio Malacara, "Rock Local", en *Conecte*, núm. 209, México, 1981, p.12.

que se complementaría con la iniciativa de ampliar la circulación de materiales discográficos sin depender directamente de la intervención de tiendas de discos cuya oferta pudo haber sido limitada.

b) *El Chopo* como alternativa cultural.

Con el auge de la *New Wave*, algunas disqueras intentaron introducir nuevas propuestas al mercado nacional. Desde 1980, *Polygram* puso en marcha una estrategia de mercado llamada *La Cultura del Rock*; por su parte *Ariola*, con la asesoría de Oscar Sarquíz editó algunos discos de bandas internacionales como *The Kinks*.²⁴⁴ Estos proyectos no arrojaron buenos resultados, pues enfrentaban la resistencia de la radio a transmitir nuevos contenidos, porque consideraban que podían poner en riesgo sus niveles de audiencia. Así mismo, las disqueras contaban con pocas oportunidades de que las bandas que promovían viajaran a México para llevar a cabo promociones de sus discos mediante conferencias de prensa o conciertos.

Únicamente se podía obtener discos de otras bandas y estilos mediante la importación. Tiendas como la *Hip 70*, contaban con un listado del material discográfico que ponían a la venta,²⁴⁵ también ofrecían la posibilidad de conseguir cualquier disco a quien tuviera la posibilidad de pagarlo; he ahí otra de las dificultades: tan solo por una copia en formato vinil de origen nacional, ésta tienda ponía un precio aproximado de cien pesos de la época a cada uno,²⁴⁶ evidentemente las importaciones debieron haber tenido un costo más alto, sin

²⁴⁴ Antonio Malacara, "El Rock en las Compañías disqueras de México", en *Conecte*, núm. 204, México, marzo, 1981, p. 21.

²⁴⁵ Mismo que podía consultarse en las áreas dedicadas a la publicidad en las revistas musicales. Se especificaban grupos, procedencias de los discos y sus precios.

²⁴⁶ Una lista de los precios ofrecidos por la disquera *Hip 70* puede encontrarse en la sección de anuncios publicitarios en *Conecte*, núm. 76, México, Poster, marzo 13, 1978, p. 36.

incluir impuestos. Si se considera que a inicios de la década de los años ochenta la crisis económica provocada por las devaluaciones colocó al peso entre los 23.00 y 26.00 pesos por dólar, y que el salario mínimo oscilaba entre los 90 y 100 pesos de la época,²⁴⁷ la capacidad adquisitiva de discos era reducida.

Las limitaciones comerciales que aún se mantenían para el consumo de rock en México encontraron una alternativa en 1980. Mediante la iniciativa de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, en conjunto con el Museo Universitario del Chopo, -dirigido en aquel momento por Ángeles Mastretta-, se organizó el *Tianguis de Discos y Publicaciones Culturales*,²⁴⁸ espacio que con el paso del tiempo se conoció como el *Tianguis del Chopo*. Éste proyecto tuvo como objetivo fomentar la venta y el intercambio de discos de rock y diversos materiales relacionados con los intereses culturales entre los jóvenes de la ciudad de México. Los alcances de ésta propuesta rebasaron sus expectativas iniciales, ya que se planeó como un encuentro vigente durante unos cuantos días, sin embargo fue tal su demanda que se reinauguró como un tianguis semanal desde 1981.

Más allá de reducir las limitaciones para la obtención de discos de rock, el *Tianguis del Chopo* funcionó como un espacio de encuentro cultural donde los jóvenes pudieron ampliar sus conocimientos musicales sin que fuera necesario comprar discos. Las prácticas de venta e intercambio de diversas grabaciones permitió una mayor circulación de nuevas ideas con las que se fueron enriqueciendo los grupos que comenzaban a desarrollar su trabajo artístico, mismo que se reflejaría en los estilos que se fueron desarrollando posteriormente.

²⁴⁷ Los índices de salario mínimo fueron obtenidos de la página web de la *Comisión de Salarios Mínimos CONSAMI*, perteneciente a la Secretaría del Trabajo y Previsión Social STPS. Disponible en línea en: Salarios Mínimos, http://conasami.gob.mx/pdf/salario_minimo/sal_min_gral_prom.pdf (revisado el 15 de febrero de 2015).

²⁴⁸ s/a, "Se Reinaugura Sábados de Tianguis", en *Conecte*, núm. 212, México, mayo, 1981, p. 81.

c) Conciertos.

Desde 1980 las presentaciones en público de los grupos de rock se fueron incrementando. Centros de espectáculos como la *Arena México*, el *Toreo de Cuatro Caminos* y algunos centros nocturnos de Ciudad Satélite, se rentaron para eventos musicales de carácter internacional dirigidos a los jóvenes.²⁴⁹

El 28 de junio de 1980 se presentó *Deep Purple* en el Estadio INDE de la Ciudad de los Deportes, hoy Estadio Azul. La mala organización del evento se sumó a la inconformidad de los asistentes que, al darse cuenta que la banda no estaba compuesta por sus integrantes originales,²⁵⁰ provocaron enfrentamientos con la policía, que derivaron en la conclusión del concierto.²⁵¹ Para finales del mismo año se habían organizado dos conciertos más: Johnny Winter se presentaría en Temixco. La presentación se canceló de último momento con argumentos de que no se contaban con los permisos ni con las medidas de seguridad necesarias. Como resultado nuevamente se dieron confrontaciones con las fuerzas del orden. Poco después, en el World Trade Center de la Ciudad de México, se presentó la banda británica *The Police*. El evento fue dirigido a un sector con mayor poder adquisitivo, puesto que los boletos tuvieron un costo de \$1100 de la época.²⁵² En aquella ocasión, aunque hubo daños materiales dentro del lugar, no se dieron represalias para los asistentes.

Con los tres casos mencionados, es posible considerar que las cancelaciones, restricciones y actos de represión en los conciertos de rock estaban limitados a

²⁴⁹ José Luis Pluma, "Los Jóvenes necesitan más conciertos de Rock", en *Conecte*, núm. 178, México, julio, 1980, p.3.

²⁵⁰ Esta situación puede interpretarse de dos formas: 1) como un rezago o atraso en la información que se difundía entre los seguidores de los grupos extranjeros; 2) como una muestra de que, a pesar de la labor periodística en revistas como *Conecte* y *Sonido*, sus consumidores las obtenían más por el contenido visual que por la información que incluían en sus artículos.

²⁵¹ s/a, "Deep Purple en México", en *Conecte*, núm. 179, México, julio, 1980, p. 18.

²⁵² Hay que recordar que he señalado que el salario mínimo a inicios de la década de los años ochenta oscilaba entre los noventa y cien pesos de la época.

ciertos espacios, es decir, que la tolerancia por parte de las autoridades estaba condicionada al tipo de sectores sociales que acudían a dichos eventos.

El concierto organizado en Temixco tuvo una afluencia de jóvenes de distintos estratos sociales. Las detenciones llevadas a cabo después de los enfrentamientos afectaron principalmente a quienes provenían de los sectores más pobres; mientras que, ante lo sucedido en el World Trade Center de la Ciudad de México, la policía se mantuvo al margen de llevar a cabo algún tipo de intervención. Respecto a este último, los medios de comunicación omitieron cualquier tipo de crítica respecto a lo ahí sucedido. En medio de este contraste José Luis Pluma escribió: “Todos sabemos que mientras los *rockers* pobres son borrachos y delincuentes, los *new wavers* ricos son alegres, *in* y buena onda.”²⁵³

Estos acontecimientos dejaron en claro que no existía una experiencia que permitiera llevar a cabo conciertos de tal magnitud, ya que si bien los asistentes alteraban el orden mediante el consumo de drogas y alcohol, ellos no eran los únicos culpables. Los productores, a cambio de obtener ganancias, no tomaban las medidas necesarias para garantizar la seguridad. Al salirse de control estos eventos, surgían enfrentamientos con la policía, sin embargo, nunca se responsabilizó a los organizadores por los daños causados, únicamente se utilizaron estos acontecimientos para mantener restringidos los espacios para los jóvenes.

d) Las confrontaciones del cambio generacional.

Durante los años setenta, las restricciones y la limitada oferta discográfica contribuyeron a formar un modelo de culto al rock. Los grupos y sus seguidores adoptaron las formas musicales y visuales del cabello largo, los pantalones rotos y

²⁵³ José Luis Pluma, “Lo que en el rico es... en 1980 aún perdura la discriminación, aquí!!!”, en *Conecte*, núm. 197, México, enero, 1981, p.3.

el sonido de las bandas de rock norteamericanas e inglesas con estilos desarrollados a partir del blues como *Rolling Stones* o *The Who*.

En México a este modelo se le denominó como la *onda gruesa*. Esta referencia a lo “grueso”, se puede encontrar en artículos de la revista *Conecte* durante los años setenta o bien en las obras literarias de José Agustín. Estos elementos se combinaron con una idea de contracultura que se apegó al uso de drogas y la forma de vida del movimiento hippie, sin embargo, como expresión cultural solo se relacionó con quienes seguían estas prácticas, dejando fuera al resto de la sociedad.

La aparición de nuevas tendencias en el rock nacional impulsadas por la *New Wave* en México, derivaron en una confrontación generacional entre los seguidores de este género. La discusión tuvo dos perspectivas: la primera era una defensa por parte de quienes fueron seguidores de los grupos surgidos desde finales de la década de los años sesenta y que mantenían una postura que abogó por la existencia de un único tipo de rock, basado en el mencionado modelo de culto; la contraparte fue la que recibió influencia de la *New wave* y que optaba por una búsqueda por reinterpretar a dicho género a través de la combinación de diversos estilos musicales y artísticos.



Gárgaras²⁵⁴

De forma similar a la situación expuesta en la caricatura anterior, el cambio generacional de inicios de la década de los años ochenta, ocurrido en pleno auge de la *New Wave* en México, dio lugar a una confrontación entre los seguidores del rock basada en una discusión acerca de qué generación tenía más conocimiento, mejor gusto y calidad musical.²⁵⁵ El modelo del rockero *grueso* entraría en conflicto

²⁵⁴ Jis, Trino, *Gárgaras*, cartón publicado originalmente en el diario *La Jornada* el 29 de Julio de 1990. Tomado de Rogelio Villarreal, "En un principio fueron Jis, Trino y Falcón. Memoria del humor insolente", en *Revista replicante*, disponible en la página web *Replicante*: <http://revistareplicante.com/en-el-principio-fueron-jis-trino-y-falcon/> (revisado el 15 de mayo de 2015).

²⁵⁵ Estas discusiones fueron constantes en las revistas. *Conecte* dedicaba una sección de su publicación para las cartas enviadas por los lectores. En ellas se puede observar cómo se atacaba a los grupos nuevos bajo los calificativos de *fresones*, mientras que los más jóvenes y que sentían

con las nuevas generaciones, juzgándolas de *fresas* y transgresoras del estilo original del rock. Sin embargo, considero que en ningún momento se ejerció algún daño al rock; únicamente se inició un proceso de combinaciones artísticas e ideas que colaborarían en la consolidación de un movimiento contracultural en la Ciudad de México.

- **Conclusiones.**

Las restricciones al rock durante la década de los años setenta provocaron una etapa de crisis que se reflejó en un proceso de estancamiento musical como lo señale desde el capítulo anterior. Sin embargo, a pesar de las limitaciones de espacios de producción difusión y presentación para las bandas mexicanas, la actividad, demanda y consumo de rock no se detuvo.

Los grupos de rock atravesaron por diferentes búsquedas, algunos se adaptaron a las condiciones impuestas por las disqueras o promotores de espectáculos de modificar sus estilos musicales a la balada a cambio de contratos de trabajo, como ocurrió con *La Revolución de Emiliano Zapata*. Por otro lado, hubo otros grupos que buscaron mantenerse activos por medio de los lazos sociales y artísticos que lograron establecer con diversos personajes y sectores relacionados con la gestión cultural, sobre todo dentro de la UNAM, lo cual además les permitió mantener cierta libertad para desarrollar sus proyectos musicales, sin condicionamientos determinados por algún promotor o contrato, como fue el caso de *Size* o de *Rock y Contracultura*.

Durante este periodo, el rock nacional debe una parte importante de su apertura, combinación y desarrollo a la labor de dos revistas: *Conecte*, dirigida por José Luis Pluma, desde la cual se publicaron diversos trabajos de crítica musical

empatía por los grupos surgidos a finales de los años setenta e inicios de los ochenta, juzgaban de viejos o *rucos* a quienes preferían a *The Beatles* o *Rolling Stones*.

con respecto a la situación artística y las propuestas que se realizaban en la ciudad y otras partes del país. Del mismo modo *Sonido*, dirigida por Walter Schmidt, debido a la importante puerta de entrada que representó para la llegada de nuevas perspectivas musicales internacionales que se desarrollaron principalmente en Europa y que eran en la mayoría de los casos desconocidas en México. La información que aportó la revista desde mediados de la década de los años setenta, dio paso a la llegada del movimiento musical y cultural que transformó una parte importante del rock en el país, actualizándolo y ofreciéndole nuevas perspectivas para su desarrollo: la *New Wave*.

Como expresión cultural, la *New Wave* fue importante para la apertura y transformación de espacios en la radio, conciertos y la creación de alternativas de difusión y consumo musical como el *Tianguis del Chopo*. La influencia de este movimiento fue determinante para que la radio, la televisión y las disqueras comenzaran a interesarse nuevamente en los proyectos que estaban realizando las bandas de rock mexicanas. En consecuencia, aunque reducidos y controlados, los espacios para la difusión del género fueron incrementándose, lo que significó una posibilidad para que el rock se relacionara de forma más cercana con diversos sectores de la sociedad y no solo se limitara al espacio de los jóvenes.

Estos cambios fueron determinantes para comenzar a estructurar una manifestación contracultural que estaba por consolidarse. Aunque en revistas como *Conecte* parece enunciarse que la *New Wave* estuvo dirigida a músicos y seguidores de rock de clases medias y altas, considero que sus alcances fueron más amplios puesto que trajo consigo otros géneros como el *punk*, que fue adoptado por jóvenes de sectores populares. También contribuyó en la combinación de los estilos de rock que se fueron desarrollando a lo largo de la década de los ochenta, mismos que fueron bien recibidos por amplios sectores de la sociedad

CAPÍTULO 4

Gran circo es esta ciudad...

Establecimiento de la contracultura como expresión de la situación social. (1981.1994).

Los Stones formaban parte de mi historia personal, del itinerario de mis preferencias estéticas. Al son de sus canciones desbocadas y equívocas, habíamos aprendido a desafiar y a enamorar la existencia, a cometer pequeños sacrilegios y a soñar grandes insubordinaciones, habíamos explorado los límites de la insolencia y las extensiones de la sensualidad. [...] A diferencia de mis padres, yo podía compartir cierta sensibilidad y atmosfera, era posible construir puentes comunicativos. Pero tal cercanía con los jóvenes no resultaba algo sencillo. ²⁵⁶

Desde la década de los años setenta en México, un sector de jóvenes se acercó al rock buscando expresar sus ideas y desahogar emociones e inconformidades provocadas por los agravios que percibieron a partir de la censura en sus preferencias musicales o la desigualdad social que enfrentaron. Con el surgimiento de nuevas bandas en los años ochenta, las cuales se vieron influidas por el movimiento *New Wave*, así como por la apertura que el mercado dio a este género, diversos grupos mexicanos de rock reestructuraron la forma de componer sus canciones, emitiendo críticas abiertas hacia diversos temas, evidenciando las rupturas sociales de un lugar y momento particular. Este género *perdería su inocencia* y se consolidaría como una manifestación contracultural.

En el capítulo anterior expliqué la importancia y las características que la *New Wave* tuvo como movimiento cultural y artístico, principalmente en el rock. Señalé que este proceso de actualización y reinterpretación musical, ocurrido durante la transición de la década 1970 a la de 1980, fue un gran impulso para las bandas existentes y que comenzaban a formarse en la ciudad de México, porque les permitió conocer las propuestas que se estaban desarrollando en otras partes del

²⁵⁶ Ariel Dorfman, "Los Rolling Stones no envejecen, pero la muerte no es un asunto de edad", en *Proceso*, núm. 270, México, enero 4, 1982, págs. 54-55.

mundo. A pesar de que la imitación a los estilos de los grupos extranjeros se mantuvo constante, se logró obtener una experiencia entre las bandas para percibir cuáles eran sus limitaciones en el plano musical, gubernamental y de participación en el mercado.

Estos conocimientos, aportaron parte de la base para que los contenidos con los que se desarrolló el rock mexicano a partir de la década de los años ochenta dieran continuidad a una manifestación contracultural que aún se encontraba en proceso de formación, puesto que el vínculo social y musical dentro de este género comenzaría a ser más notable e incluyente en la letra de las canciones.

El presente capítulo estudia tres aspectos recurrentes en el rock relacionados con la contracultura en la Ciudad de México -politización en la letra de las canciones, aceptación de la homosexualidad y la proliferación del pandillerismo-, porque quiero analizar los motivos y el proceso que permitió la consolidación de esta manifestación cultural desde la década de 1980 hasta los inicios de la de 1990. Con ello daré cuenta del momento en que diversos grupos de rock expresaron opiniones acerca de la situación político-social con la que se identificaron sus seguidores, al considerarla un reflejo de las dificultades de su entorno.

Intento comprobar que la crítica contracultural del rock en la Ciudad de México se dio en la década de los años ochenta. Con la reinterpretación que diversos grupos dieron a sus composiciones y al integrar a las canciones un contenido que expresó las problemáticas económicas, políticas y cotidianas de la época, se estableció un vínculo más cercano con la gente, teniendo como resultado una mejor aceptación e identificación entre algunos sectores de la sociedad y el rock.

Concuerdo con Theodore Rozak acerca de que la contracultura está ligada al carácter de búsqueda que conlleva la etapa de la juventud.²⁵⁷ Sin embargo, no por ello sus alcances quedan exentos de tener impacto en otros sectores de una sociedad determinada. Es necesario que dicha manifestación sea vista como una expresión cuyos principales objetivos son: promover la reflexión de una comunidad acerca de su contexto, de las problemáticas que le acontecen y que se asuma como una forma de oposición a un *status quo* creado para definir una forma de pensamiento que sirva a los intereses de un Orden de Estado.

Con el análisis de la letra de algunas canciones,²⁵⁸ explicaré una parte de los temas sobre los que el rock puso mayor énfasis para ejercer una crítica de carácter político o social, de manera que las relacionaré con algunos acontecimientos relevantes y pertenecientes al contexto de la época que aquí se estudia.²⁵⁹

En este apartado continuaré apoyándome en fuentes como las revistas *Conecte* y *Sonido*, porque fue a través de ellas que durante la década de los años ochenta, se publicaron críticas donde se hicieron llamados a formar parte de una creación musical con un mayor compromiso social. También he retomado la revista *Proceso*, porque me ha aportado elementos para relacionar el contenido de las canciones con acontecimientos relevantes de la época. Otro recurso que seguiré utilizando para este capítulo, son las entrevistas realizadas a José Cruz Camargo, Walter Schmidt y Luis A. Álvarez, pues sus testimonios dan cuenta de cuáles fueron los alcances sociales que buscaron lograr a través de la música.

²⁵⁷ Theodore Rozak, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Kairós, 1981, p. 57.

²⁵⁸ He seleccionado canciones de músicos que estuvieron activos a lo largo de la década de los años ochenta y que abordaron las temáticas que aquí estudio: *Chaac Mool*, *El Tri*, *Rodrigo González*, *Real de Catorce*, *Botellita de Jerez*, *El personal*, *Maldita Vecindad*, *El Haragán* y *Cía.*, entre otros.

²⁵⁹ En el primer capítulo de esta investigación desarrollé un contexto más amplio de la situación económica, política y social de México desde mediados del siglo XX hasta la década de 1980.

I. Contracultura, expresión musical del espacio social.

La popularidad que el rock alcanzó entre diversos sectores de jóvenes mexicanos, hizo de la música un canal comunicativo a través del cual pudieron manifestar sus ideas y desahogar algunas de sus inconformidades. En un primer momento, tuvo lugar la oposición a ciertas normas inculcadas desde el seno familiar: la forma de vestir, los modales, una forma de culto o la libertad sobre qué proyecto de vida realizar. Las primeras señales de contracultura en la Ciudad de México no se dieron inmediatamente desde el discurso de las canciones, sino a través de la imagen con la que se identificaba tanto a los seguidores, como a los músicos del género. "Se desafiaban las leyes de casa, de la iglesia y de la escuela. El ejemplo más simple era tener el cabello largo, porque para muchos representaba ir en contra de todo."²⁶⁰

Desde su llegada a México, el rock había estado desarrollándose en medio de un ejercicio de demanda y producción para abastecer un mercado donde únicamente cumplía el objetivo de entretener. En este sentido, Elie Siegmeister señala que es a causa de dicha función lúdica que los estudios acerca de la música han considerado que esta es intangible para su estudio en el plano social, por lo que se ha priorizado en estudiar sus aspectos técnicos.²⁶¹ Pese a lo anterior también señala la importancia de resaltar las aportaciones culturales y los usos sociales que pudo haber tenido.

Precisamente, para hablar de una manifestación contracultural es que debemos cuestionarnos acerca de los usos y objetivos que se atribuyeron al rock y sus canciones. Fue hasta la década de los años ochenta que en México comenzó a

²⁶⁰ Luis A. Álvarez, vocalista de *El Haragán y Compañía*, en entrevista realizada para ésta investigación. Noviembre 3, 2014.

²⁶¹ Elie Siegmeister, *Música y Sociedad*, México, Siglo XXI, 2011, p.3.

buscarse que su funcionamiento estuviera dirigido hacia un fin social que rebasara las expectativas del entretenimiento, aun cuando siguió abasteciendo un mercado.

Un punto clave para la consolidación de la contracultura fue el vínculo social formado a través del contenido de las letras de algunas canciones. Para explicar este proceso de sociabilización ocurrido entre el rock y un amplio sector de la población, he retomado el postulado de Raymond Williams de la *estructura del sentir*,²⁶² el cual contempla que una estructura es una conciencia empírica que responde a una situación en particular. Esta interpretación se enfoca en transmitir una idea que, más allá de comunicar solamente un sentimiento de identificación, se valga de una idea basada en una experiencia que al ser divulgada de forma escrita u oral pueda ser entendida y permita a un grupo social reflexionar acerca de los factores que determinan la situación en la que se encuentran y de cuáles pueden ser las alternativas para mejorar dicha circunstancia.

En este caso, la canción es la estructura de sentimiento. Además del contenido musical, la pieza se complementa con una letra que aborda una problemática social en particular, por lo tanto es la portadora del mensaje o la experiencia. Si la composición se difunde en un espacio cuyo lenguaje sea comprensible y donde tenga lugar el tema que retoma, es posible lograr una identificación entre los individuos que la escuchen, de manera que puede provocarles una reflexión crítica del porqué enfrentan una dificultad específica, sus causas y las posibles alternativas para solucionar o mejorar la situación e incluso remitirlos a una época donde cierta situación pudo ser mejor.

Las canciones retomaron el descontento social causado por las acciones del gobierno mexicano que ocasionaron un ambiente de inseguridad, desempleo y crisis política y económica. En consecuencia, parte de los prejuicios con los que era

²⁶² Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 2000, p. 150-158.

visto este género musical,²⁶³ pudieron irse desmitificando a partir de demostrar que podía cumplir una función social de expresión, desahogo de ciertas ideas e identificación con diversos sectores de la urbe.

Para manifestar una parte de las inconformidades que acontecían en la ciudad, los grupos de rock compusieron canciones cuyo contenido remitía a elementos como el sentimiento de marginación de los sectores pobres de la sociedad, así como el cuestionamiento que los jóvenes de las clases medias hicieron al modelo de *status quo* con que el gobierno pretendía mantener un orden social y proclamar un ambiente de progreso, justicia y democracia. La convergencia de estos elementos en la música, generó un discurso con el que se identificaron diversos grupos de la población al considerarlos un reflejo de su realidad. Esta expresión no representó un cambio material, sin embargo, impulsó a las personas a reflexionar acerca de los motivos que influían en la forma de vida que llevaban y en las problemáticas que enfrentaban.

a) Politización del rock.

Para inicios de la década de los ochenta, algunos músicos intentaron que el rock mexicano fuera más que un artículo de consumo. Jorge Reyes,²⁶⁴ integrante de *Chac Mool*,²⁶⁵ fue de los primeros en hacer un llamado a través de la revista *Conecte* para que se asumiera un compromiso social que se reflejara en una mayor preparación y

²⁶³ Hay que recordar que desde la década de los años setenta, el rock en México fue señalado como un medio que incitaba a todo tipo de prácticas desaprobadas en sociedad, como la drogadicción, el alcoholismo o el desorden.

²⁶⁴ Jorge Reyes (1952-2009) fue un músico mexicano. Fundador del grupo *Chac Mool*. Durante los años ochenta colaboró con diversos artículos de crítica musical en la revista *Conecte*.

²⁶⁵ *Chac Mool* fue una banda de rock progresivo surgida en la Ciudad de México a inicios de la década de 1980. Sus integrantes fueron Jorge Reyes, Armando Suarez, Carlos Alvarado, Mauricio Bieletto y Carlos Castro.

seriedad al momento de componer.²⁶⁶ Con ello buscaba que a través de la letra de las canciones se enviara un mensaje o una crítica que motivara a la sociedad a observar y cuestionarse acerca de los acontecimientos que tenían lugar en el país.

Influido por el rock progresivo, *Chac Mool* fue de los primeros grupos en ejercer opiniones relacionadas con el funcionamiento social, en especial frente al consumismo impulsado por los modelos de vida norteamericanos. Su discurso no era explícito, se apoyó en el uso de metáforas, poemas y adaptaciones de algunos argumentos de novelas de ciencia ficción como *Un Mundo Feliz*,²⁶⁷ -de Aldous Huxley-, para la composición de las letras en sus canciones. A través de las metáforas incluidas en los temas *El Visitante* y *Un Mundo feliz*, buscó incitar a la sociedad a pensar en “la situación humana, sus emociones, la situación en que se vive, sin llegar a ser un grupo de protesta o panfletario político.”²⁶⁸

Ambas canciones remiten a un espacio imaginario donde los problemas económicos y políticos han sido erradicados. Sin embargo, este ambiente se logra a costa de que su sociedad ha sido educada y alienada para que no cuestionen los actos de los grupos de poder. Se exalta el individualismo y cada ciudadano solo se preocupa por trabajar y obtener bienes materiales que le provoquen una sensación de felicidad. No existen los sentimientos y las personas que se resisten a dicha forma de vida son marginadas y consideradas como salvajes.

²⁶⁶ Jorge Reyes, “Necesitamos un nuevo lenguaje para el Rock Mexicano”, en *Conecte*, núm. 299, México, febrero, 1982, p. 21.

²⁶⁷ Esta obra publicada en 1931 por el escritor norteamericano Aldous Huxley (1894-1963), desarrolla un ambiente social donde la felicidad está basada en un control social jerárquico, logrado a partir de la supresión de todos los elementos que ponen en riesgo un modelo de progreso y civilización, como el libre pensamiento, la multiculturalidad y las tradiciones.

²⁶⁸ Nadir, “Chac Mool”, en *Sonido*, núm. 56, México, junio, 1981, p. 16-17.

<i>El Visitante.</i> ²⁶⁹	<i>Un mundo Feliz.</i> ²⁷⁰
<p data-bbox="358 281 643 443"><i>Bienvenido a la tierra, libertad y amor, las batallas que miras son deporte, señor.</i></p> <p data-bbox="358 495 643 657"><i>En algunos lugares la miseria es mejor, porque sus habitantes la disfrutan, señor.</i></p> <p data-bbox="326 709 675 789"><i>Dale vino, dale pan. La verdad, hay que ocultar.</i></p>	<p data-bbox="862 281 1341 443"><i>Yo trabajare toda mi existencia, y me comprare casa y muchos coches, viajes a la luna también pienso hacer, y muchas mujeres quiero yo tener.</i></p> <p data-bbox="837 495 1365 657"><i>Cuando yo me siento triste y deprimido yo prendo la tele y todo está bien, lo más importante es no pensar me tomo una mandi y me pongo a dormir</i></p> <p data-bbox="854 709 1349 957"><i>En la reservación viven los salvajes, hombres primitivos sucios y dementes. Todo el tiempo hablan de afecto y emoción Pues no han comprendido lo que es la evolución.</i></p>

A pesar de lo ficticio que pueda resultar la concepción de un mundo como el mencionado en ambas canciones, *Chac Mool* no descarta la posibilidad de que pueda llegar a ser real, esto si se considera que para el momento en que se publica el disco, -1980-, las crisis en el país afectan a la mayoría de la sociedad, misma que busca el crecimiento económico y en muchos casos, seguir el *status quo* norteamericano que se presenta en medios como la televisión.

i. ¿Qué diría Papá Gobierno?... La corrupción.

El descontento social a inicios de los años ochenta, provocado por las crisis económicas, se conjuntó en las propuestas musicales que fueron desarrollándose y

²⁶⁹ Chac Mool, "El Visitante", en *Nadie en Especial*, México, Polygram-Phillips, 1980, disco en formato LP, pista núm. 2, 3:45 min.

²⁷⁰ Chac Mool, "Un mundo Feliz", en *Nadie en Especial*, México, Polygram-Phillips, 1980, Disco en formato LP, pista núm. 1, 6:57 min.

permitieron al rock en la Ciudad de México “mostrar sus garras, definir su postura y su carácter.”²⁷¹ Comenzaron a hacerse canciones de contenidos politizados sobre la situación nacional. Esta investigación no encontró algún documento donde pueda dar cuenta de que los grupos se hayan organizado para comenzar a incluir letras con este tipo de temáticas, sin embargo, en repetidas ocasiones los músicos han señalado que “su convicción se posicionó en trabajar y componer para la gente”,²⁷² retomando los problemas y situaciones con las que cualquier persona se enfrentaba día a día.

Mientras el gobierno hacía gala de una etapa de “renovación moral”,²⁷³ las familias percibían un panorama distinto al del discurso oficial. México se encontraba entre los diez países de América Latina con mayor pobreza.²⁷⁴ Los problemas de vivienda, alimentación y salud eran de las principales dificultades que afectaban a la población. Se acrecentaron conflictos como la drogadicción, el narcotráfico y la inseguridad. Frente a las mencionadas incongruencias entre la realidad y el discurso oficial, uno de los cuestionamientos en los que coincidió la sociedad y el rock fue: *¿Dónde está el dinero del país y sus recursos?*

Uno de los grupos que he mencionado desde el segundo capítulo fue *El Tri*,²⁷⁵ se caracterizó por ser la primera banda de rock en México que emitió críticas acerca de la forma en que el gobierno manejaba el país. Durante sus presentaciones en *hoyos funkys*, auditorios e incluso en cárceles, emitían sus posturas a través de sus canciones, las cuales eran del agrado de los asistentes, pues se sentían

²⁷¹ José Cruz Camargo, vocalista de *Real de Catorce*, en entrevista realizada para ésta investigación. Diciembre 9, 2014.

²⁷² Entrevista a Luis A. Álvarez, *Óp. Cit.*

²⁷³ El gobierno de Miguel de la Madrid, 1982-1988.

²⁷⁴ María Esther Ibarra, “Opulencia y pobreza. La realidad de un México rico en petróleo y hambrientos”, en *Proceso*, núm. 296, México, julio 5, 1982, p. 9.

²⁷⁵ Anteriormente llamado *Three Souls in my Mind*.

identificados con esas ideas, mismas que funcionaron como un medio de desahogo de sus inconformidades sociales.

En la canción *Caseta de Cobro*, se aprecia la desaprobación hacia la corrupción y el mal manejo de los recursos que debían de utilizarse en beneficio de la sociedad, pero que únicamente se destinaban para satisfacer las aspiraciones personales y materiales de los grupos que se encontraban a cargo del gobierno.

*Con la lana que se paga un domingo, en las carreteras de cuota,
se podría pagar la deuda y comprar muchos kilos de mota.*

*Pero... Eso no puede ser,
¿Qué diría papá gobierno?
¿Quién les pagaría sus viajes, sus viejas, sus casas, sus guaruras?²⁷⁶*

La letra resalta la afluencia de recursos económicos producidos a partir de las obras públicas, en este caso las casetas de cobro de las carreteras. Sin embargo, la crítica surge como una protesta por los usos que *Papá Gobierno*²⁷⁷ da a esos ingresos, que podrían utilizarse en contribuir al pago de la deuda externa, pero que se destinan a satisfacer los deseos de la clase política. Considerando la posibilidad de utilizar el dinero para un fin personal o placentero, el grupo sugiere ocuparlo en adquirir *muchos kilos de mota*, que podrían ser bien recibidos por un sector de jóvenes y otros miembros de la sociedad que gustan de su consumo.

ii. *Suena el viento...* El miedo como herramienta de orden político y social.

El descontento social no sólo se manifestó con los más pobres. Diversos sectores de la sociedad fueron reprimidos por organizarse para defender distintas causas. En la década anterior se habían dado movimientos sindicales en apoyo a los derechos

²⁷⁶ El Tri, "Caseta de cobro", en *En vivo en la cárcel de Santa Martha*, México, Wea, 1989, disco en formato LP, pista núm. 1, 5:57 min.

²⁷⁷ Forma en que se refiere al grupo de poder, quizá el apelativo paterno lo utiliza por ser éste quien toma las decisiones políticas y económicas en el país.

de los trabajadores, luchas agrarias por la defensa de la tierra y por la formación de una oposición política.²⁷⁸

Los cuestionamientos realizados por ciudadanos y periodistas con respecto a la actividad política, fue una de las prácticas con mayor índice de hostigamientos. Se realizaron detenciones, juicios irregulares y confesiones forzadas mediante tortura; en el peor de los casos tenía lugar la desaparición o el asesinato.²⁷⁹

Un caso que puede retomarse para esta investigación es el homicidio de Manuel Buendía, columnista del periódico *Excélsior* que fue asesinado el 30 de mayo de 1984. Buendía, dedicaba su columna *La Red Privada* a presentar investigaciones de corrupción, narcotráfico y venta de armas donde se veían involucrados miembros del gobierno mexicano, cárteles de droga, grupos paramilitares y la CIA.²⁸⁰

Al ser uno de los columnistas más leídos en México durante la época, su asesinato causó gran impacto en el medio periodístico, así como en sus lectores entre quienes figuraba José Cruz Camargo, vocalista y fundador del grupo *Real de Catorce*. En su papel de compositor, José Cruz ha buscado, como lo expreso en una entrevista, “que la música y letra tengan un contenido de calidad al mismo tiempo que sean un registro del devenir. Mi objetivo ha sido expresar mi condición humana y de clase, así como mi momento político y social. Hice música de protesta, fue mi expresión como ente político y además complementó mi búsqueda

²⁷⁸ Acerca de estas movilizaciones de carácter político social acontecidas entre las décadas de 1970 y 1980, he hecho referencia en el primer capítulo de esta investigación.

²⁷⁹ Gerardo Galarza, “Violaciones a los derechos humanos: torturas, desapariciones, muertes misteriosas”, en *Proceso*, núm. 272, México, enero 18, 1982, p. 7.

²⁸⁰ Carlos A. Pérez Ricart, “Armas entre sombras y tutelas: Gerhard G. Mertins en México (1979-1984)”, en *MvB agenda, México-Alemania*, núm. 5, mayo, 2014, p. 10. Disponible en línea en la página web *México vía Berlín*: <http://mexicoviaberlin.org/wp-content/uploads/2014/05/2014-Mertins-en-M%C3%A9xico.pdf>, archivo en formato PDF (revisado el 18 de mayo de 2015).

existencial.”²⁸¹ Su expresión de inconformidad quedó plasmada al dedicar la canción *Suena el viento* a la memoria de Manuel Buendía, tal y como se puede apreciar en la contraportada del disco *Tiempos Oscuros*.

*Suena el viento,
a la voz de un hombre muerto,
a lamento de mujer, a perro herido,
a tormenta en cada puerta, a vidrios rotos.*²⁸²

El *hombre muerto* al que se hace referencia en este fragmento de la canción es Manuel Buendía. Considero que en las últimas líneas: el *lamento de mujer, el perro herido, y los vidrios rotos*, hacen referencia al ambiente de miedo en que vivía la sociedad de la ciudad ante el temor de ser víctima de un acto de represión por cuestionar o expresarse en contra de las acciones del gobierno. El caso del periodista aquí señalado es solo un ejemplo, pero existe un amplio registro de desapariciones en contra de periodistas, estudiantes o ciudadanos en esa época que hasta la fecha no han sido resueltos.

iii. ¡Ratas! Saliéndose por mis ojos... La inseguridad.

La corrupción ha sido uno de los problemas político-sociales con mayor permanencia en el país. La falta de un sistema judicial eficiente se reflejaba en un ambiente de inseguridad donde los ciudadanos se encontraban expuestos a sufrir agresiones, asaltos y abusos por parte de grupos delictivos, así como por las extorsiones de la policía. La sociedad experimentaba un sentimiento de miedo no solo de ser víctima de algún delito, también sentían temor de denunciarlo, ya que pocas veces se impartía justicia.

²⁸¹ Entrevista a José Cruz Camargo, *Óp. Cit.*

²⁸² Real de Catorce, “Suena el Viento”, en *Tiempos Oscuros*, México, Discos La Mina, 1988, disco en formato LP, pista 5, 3:46 min.

La impunidad y el mal manejo de los juicios permitían a los delincuentes salir en libertad en corto tiempo, por lo que continuaban con sus actividades ilícitas y en algunas ocasiones tomaban represalias en contra de quienes los habían acusado de algún crimen. Rodrigo González,²⁸³ hizo referencia a esta situación de inseguridad en la canción *Ratas*, perteneciente a su disco *Hurbanistorias*:

*¡Ratas! saliéndose por mis ojos, enredadas entre mis pestañas,
contándolas por manojos, dotadas de millones de mañas.
Ratas entre el comerciante, 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.
Ratas mientras entro y salgo, royéndote las noticias,
queriendo quitarte algo, contándote cosas ficticias.²⁸⁴*

Las ratas que constantemente menciona Rodrigo González, son los ladrones que se dedican a despojar a la población de sus bienes y principalmente de su dinero. No considera que los delincuentes estén determinados por una clase social en particular, una línea describe *vestidas con trajes finos, vestidas con cualquier quimera*, con lo que indica que estos pueden pertenecer a cualquier sector, incluidos los servidores públicos o los cuerpos policiacos, quienes abusan de su autoridad *sacándote una charola*,²⁸⁵ para amedrentar a quien se ponga en su camino. Finalmente con *ratas por todas partes, ratas los lunes y martes*, otra de las líneas de la

²⁸³ Rodrigo González (1950-1985) fue un compositor mexicano que incursionó en la música de rock en la Ciudad de México desde inicios de la década de los años ochenta. Durante su vida, logró producir una cinta titulada *Hurbanistorias* (1984), de la cual el mismo se encargó de distribuir y vender personalmente en sus presentaciones. Participó en películas como *Un toke de roc* (Sergio García Michel, 1984-1988) y fue reconocido como el representante del movimiento *Rupestre*, una comunidad de músicos que consideraban que el valor de su obra artística residía en el contenido de sus canciones y no en la imagen o promoción de una marca o disquera en particular.

²⁸⁴ Rodrigo González, "Ratas", en *Hurbanistorias*, México, Pentagrama, 1984-1986, disco en formato LP, pista 7, 4:49 min.

²⁸⁵ Una *charola*, es una forma coloquial para referirse a una placa o identificación que dé cuenta de que un individuo ocupa un puesto en alguna institución del gobierno o de la policía.

canción, exalta que la inseguridad era una constante que se encontraba fuera de control y podía afectar a cualquier persona sin importar el lugar y momento.

Acercas de la situación social, podían encontrarse diferentes interpretaciones. La revista *Alarma*, ofrecía un panorama amarillista de la situación de violencia dentro y fuera de la ciudad mediante el uso de la nota roja, donde principalmente se publicaban fotografías de crímenes con muy poco contenido informativo.

En este sentido, *Botellita de Jerez*²⁸⁶ fue otra banda que incluyó discursos referentes a la inseguridad y al abuso de los delincuentes y policías. Esta agrupación se caracterizó por incluir en sus canciones fragmentos de otros géneros de música popular como la cumbia y el mariachi, dando forma a un estilo de rock nacional que denominaron como *Guacarock*.²⁸⁷ “Todo esto que hacemos es buscando una identidad propia, a nosotros nos gusta el rock, pero el rock es algo que viene de afuera, y estamos haciendo un rock de aguacate, guacarock. Y eso es para sentirnos bien mexicanos.”²⁸⁸

En sus inicios durante la década de los años ochenta, su propuesta fue criticada por los medios de comunicación. En el programa *Estrellas de Los 80*, la periodista de espectáculos Shanik Berman los juzgó de regresivos y de hacer una música de “guácala”, en referencia al término de *guacarock*. Argumentaba que le parecían similares a las personas que cantan afuera de los paraderos de transporte público, a lo que Francisco Barrios argumentó que en efecto, “sus canciones estaban hechas para esa gente que se encontraba no solo dentro de los camiones,

²⁸⁶ *Botellita de Jerez* es una banda formada en la Ciudad de México durante la década de los años ochenta. Estuvo integrada por Francisco Barrios, Alfonso Arau y Armando Vega Gil.

²⁸⁷ Con *Botellita de Jerez*, destaca la influencia de grupos como *Los Tepetales*, o *Los Nakos*, estos últimos surgidos como una brigada cultural del Consejo Nacional de Huelga durante el movimiento estudiantil de 1968.

²⁸⁸ Sergio Arau en *Estrellas de los Ochenta*, México, Televisa, 1984. Video disponible en línea en *Youtube.com*: <https://www.youtube.com/watch?v=smEsc2jeOY4> (revisado en 1 de junio de 2015).

sino en toda la ciudad,"²⁸⁹ posicionándose así, como lo mencioné algunos párrafos atrás, como músicos que creaban canciones al servicio de la sociedad, asumiéndose como sus portavoces al expresar las problemáticas que les afectaban día a día.

En relación con la situación de inseguridad, *Botellita de Jerez* compuso la canción *Alármala de Tos*, donde utilizó un estilo similar al de la redacción de la revista *Alarma*, con usos coloquiales del lenguaje y con juegos de palabras que terminaban en rimas para dar un sentido más cómico o irónico a sus publicaciones.

*La Lola, su historia lloró,
y auxilio al tira imploró
el azul, sonriendo la miró
¿Qué creen que fue lo que pasó?
¿Qué pasó?*

*Siguióla, atacóla, golpeóla, violóla y matóla con una pistola.*²⁹⁰

Más allá de la comicidad de la canción citada, la situación que enmarca enuncia un conjunto de problemáticas sociales que repercutieron en diversas familias, como la drogadicción, el alcoholismo y el abuso sexual. Además, resalta la existencia de un sentimiento de desconfianza hacia los cuerpos policiacos, ya sea por la corrupción con las que se les identificaba o bien por la forma en que aprovechaban de su poder como representantes de la autoridad, en este caso violando a una víctima que se encontraba vulnerable después de diversos maltratos por parte de sus padres.

He mencionado que la inseguridad en la ciudad se debía en parte a la corrupción de los cuerpos policiacos. Uno de los personajes más conocidos dentro de esta esfera es Arturo "El Negro" Durazo. Estuvo al mando de la Dirección General de Policía y Tránsito, DGPyT así como de la Dirección de Investigaciones para la Prevención de la Delincuencia, DIPD.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Botellita de Jerez, "Alármala de Tos", en *Botellita de Jerez*, México, Polydor, 1984, disco en formato LP, pista 9, 3:23 min.

Durante el periodo en que desempeñó su cargo (1976-1982), tuvieron lugar casos de extorsión, así como de asociaciones con grupos delictivos que fueron protegidos por Durazo a cambio del pago de *mordidas*. Los criminales que no aceptaban subordinarse a las condiciones que éste imponía, eran aprendidos y enjuiciados o también desaparecidos, como fue el caso de los muertos del Río Tula, donde se hallaron los cadáveres de una banda de doce asaltantes de bancos de origen colombiano que mantuvieron nexos con Durazo.²⁹¹ También salieron a la luz denuncias sobre desvío de recursos en beneficio del jefe policiaco con los que logró obtener diversas propiedades dentro y fuera de la ciudad.²⁹²

Con el inicio del régimen presidencial de la “Renovación Moral” de Miguel de la Madrid en 1982, iniciaron procesos de sustitución de funcionarios públicos, sobre todo de los que poseían una mala reputación política y social. Al ser una de las figuras de poder más criticadas y controversiales de la ciudad, Durazo fue depuesto de su cargo y se llevaron a cabo averiguaciones en su contra por cargos de extorsión, homicidios y desvío de recursos. Fue detenido y encarcelado en 1984. Un año después Botellita de Jerez presentó su disco *La Venganza del hijo del Guacarock*, en el que retomaron el tema de la corrupción de dicho personaje con la canción *Negro’s Blues*:

*Yo trancé al “Negro” Durazo,
yo le puse un buen sablazo.
Le vendí un pericazo,
resultó ser harinazo.
Me pidió una mordida...*

²⁹¹ Susana González, “Durazo, de cruel jefe policiaco a benefactor de alcohólicos”, en *La Jornada*, México, agosto 6, 2000. Disponible en la página web de *La jornada*: <http://www.jornada.unam.mx/2000/08/06/010n1gen.html> (revisado en 2 de junio de 2015).

²⁹² s/a, “Detenido en Puerto Rico el General Arturo Durazo Moreno, ex jefe de la policía de México”, en *El País*, julio 1, 1984. Disponible en la página web del diario *El País*: http://elpais.com/diario/1984/07/01/internacional/457480811_850215.html (revisado el 2 de junio de 2015).

*Yo le abrí una herida
en las patas, en las manos, en su hocico.*²⁹³

De esta canción resalta la explícita crítica hacia los abusos de las instituciones que se supone deben estar al servicio de la sociedad y que por el contrario se corrompen y relacionan con los grupos delictivos. Además se le da un nombre directo a quien se encargó por varios años de dirigir las redes de corrupción y de protección a criminales, señalando como responsable a Durazo. A lo largo de la etapa contracultural del rock en la ciudad de México, fueron pocas las canciones que, como la mencionada, se atrevieron a nombrar directamente a algún personaje de la esfera política envuelto en conflictos de mal manejo de recursos o de abuso de poder.

iv. *Ya que está ahogado el niño... La organización de la sociedad civil.*

Otras situaciones ocurridas en el decenio de 1980 fueron la explosión de gas en San Juan Ixhuatepec (San Juanico) en 1984, Estado de México y al terremoto de 1985 en la Ciudad de México. Estos acontecimientos evidenciaron las deficiencias del gobierno frente a los desastres a gran escala. La sociedad, por su parte, obtuvo una experiencia de los logros que podía tener a partir de su propia organización para atender sus necesidades más básicas en situaciones de emergencia.

Las explosiones de San Juanico, ocurrieron el 19 de noviembre de 1984 en una planta de gas de Petróleos Mexicanos. En las cercanías había zonas pobladas que se vieron afectadas por la onda explosiva. El incidente dejó más de quinientos muertos, miles de heridos y daños materiales.²⁹⁴ El apoyo civil fue inmediato, gente de zonas cercanas ayudó a los afectados con ropa, alimentos y artículos para

²⁹³ Botellita de Jerez, "Negro's Blues", en *La venganza del hijo del Guacarock*, México, Polydor, 1985, disco en formato LP, pista 4, 5:31 min.

²⁹⁴ Arturo Páramo, "San Juanico, a treinta años del infierno", en *Excélsior*, México, noviembre 15, 2014.

curación, rescate y traslado de los heridos. Se emitieron entrevistas por televisión donde diversos funcionarios públicos deslindaban responsabilidades y se atribuían la culpa entre diversas dependencias.

La versión presentada por el gobierno fue la de un accidente, sin embargo, de inmediato surgieron testimonios de afectados que habían denunciado fugas y negligencias que nunca fueron atendidas.²⁹⁵

El apoyo del gobierno llegó varios días después de la explosión. Hubo funcionarios públicos que acudieron con ayuda acompañados de periodistas que tomaban nota de sus actos, lo que deja en evidencia el oportunismo político que, como suele hacerlo, buscó sacar provecho de la tragedia.

Por su parte, a pocos meses de ocurridas las explosiones, *El Tri* emitió su protesta respecto a dichos acontecimientos en la canción *San Juanico 84* en el disco *Simplemente*; a través de esta, la banda de rock elaboró una crónica de algunas de las imágenes que fueron recurrentes en los reportajes periodísticos que se presentaron en diversos periódicos y en televisión.

*Fue el 19 de noviembre cuando empezaba a amanecer,
se escuchó un fuerte estallido que hizo la tierra estremecer.
Una explosión de gas hizo cimbrar el norte de la ciudad
miles de niños y familias se quedaron sin hogar.*

*Todos los cuerpos calcinados imposibles de reconocer.
Todas las casas derribadas las tuvieron que demoler.
En nuestras mentes ese día nunca se va a poder borrar,
cuando una fuerte explosión de gas hizo cimbrar el norte de la ciudad.*

*Ahora quieren convertir en parque ese lugar.
Ya que está ahogado el niño ahora el pozo quieren tapar.
Mejor que indemnicen a los que se quedaron sin hogar,
y que intensifiquen las medidas de seguridad.²⁹⁶*

²⁹⁵ Carlos Monsiváis, "El pueblo se solidarizó consigo mismo y la protección oficial llegó después de los entierros", en *Proceso*, México, noviembre 26, 1984, p. 17-18.

A pesar de que este acontecimiento tuvo lugar en el Estado de México, por su cercanía, trascendió en el Distrito Federal. La canción nos da cuenta de los daños provocados por la explosión, dejando sin hogar a familias completas a la par que provocó la muerte de muchas otras. En las últimas líneas, se hace un llamado a la creación de medidas de seguridad que eviten situaciones de este tipo y que se atiendan con seriedad las denuncias realizadas por la población acerca de las deficiencias y riesgos que percibieron antes de lo ocurrido.

A poco menos de un año de San Juanico, la sociedad salió nuevamente a las calles para solidarizarse. El 19 de septiembre de 1985, un terremoto sacudió a la Ciudad de México. Las cifras de damnificados y muertos no se establecieron de manera oficial, sin embargo, se calcula que hubo más de veinte mil fallecidos.²⁹⁷

Respecto a esta situación, Carlos Monsiváis señaló que se impuso un carácter organizativo frente al aparato estatal: *la sociedad civil*.²⁹⁸ Este ordenamiento social marcó los alcances de independencia política y de coordinación que lograría tener la población en respuesta a los desastres o accidentes frente a los que las autoridades mostraban una total ineficiencia, incluso para resolver las necesidades inmediatas como el rescate, localización de personas y la distribución de alimentos. Los transportistas llevaban a la gente de un lugar a otro sin cobrar. Los obreros ayudaron en la remoción de escombros haciendo uso de sus propias herramientas de trabajo al lado de muchos jóvenes y estudiantes. Hubo familias que repartían comida para los que participaban en los rescates, así mismo ropa, cobijas y medicamentos.

²⁹⁶ El Tri, "San Juanico 84", en *Simplemente*, México, Comrock, 1985, disco en formato LP, pista 2, 5:26 min.

²⁹⁷ Carlos Monsiváis, *No sin Nosotros. Los días del terremoto, 1985-2005*, México, Era, 2005, p. 7.

²⁹⁸ Entendida como la organización social impulsada por las sensaciones y necesidades que imperaban en la comunidad. Carlos Monsiváis, *No sin Nosotros, Óp. Cit.*, p. 8.

Dentro de la escena del rock, una de las víctimas del sismo fue el músico Rodrigo González. Después de su muerte, se le reconoció como uno de los iconos más importantes dentro del género que aquí se estudia. No se encontraron canciones de rock que hablaran acerca del terremoto, únicamente El Tri, con *Hasta que el cuerpo aguante*, hizo referencia a este fenómeno refiriéndose a las miles de muertes ocurridas.

*El día que la tierra se movió,
miles dejaron de existir.
A un lado de él Dios se los llevó
y nunca los vamos a volver a ver en el rol...²⁹⁹*

Este siniestro no estuvo exento de oportunismos. El grupo de pop *Flans* presentó la canción *Cuentas conmigo*,³⁰⁰ que bajo el argumento de “si te preocupa tu país”, hacía un llamado a solidarizarse y tomar parte en la reconstrucción de varias zonas de la ciudad. En el videoclip,³⁰¹ se pueden apreciar de fondo algunas zonas de Tlatelolco que aún estaban en proceso de reconstrucción. Sin embargo, esta canción se presentó en 1987, dos años después del terremoto y formó parte de una promoción encabezada por televisa que se difundió en tiempos cercanos a los procesos electorales de 1988.

En lo que respecta al terremoto de 1985, no se encontraron más referencias directas de canciones que remitieran a dicho desastre natural. Sin embargo, la experiencia de la organización civil marcó un importante paso para las manifestaciones sociales y culturales que se irían dando en los años posteriores.

²⁹⁹ El Tri, “Hasta que el cuerpo aguante”, en *Hecho en México*, México, WEA, 1986, disco en formato LP, pista 1, 2:07 min.

³⁰⁰ Esta canción fue escrita por Amparo Rubín, cantautora de origen mexicano. Además de acuerdo con el registro de la base de datos de la página web *DiscoGS*, no se editó en ninguna de las producciones que conforman la discografía del grupo Flans.

³⁰¹ Disponible en *YouTube.com*: <https://www.youtube.com/watch?v=TWKBfFoHkuw> (revisado el 6 de junio de 2015).

v. La formación de una oposición.

Hacia el final de la década de los años ochenta, la situación en México se fue agravando en diversos ámbitos. El descontento social se había desarrollado desde la década anterior, sin embargo, fue hasta la segunda mitad del octavo decenio que ciertos acontecimientos, como las crisis económicas y la inseguridad, se combinaron con el hartazgo que un importante sector de la sociedad sentía frente a las políticas con que se manejaba el país, de manera que se comenzó a formar una oposición de izquierda más sólida, organizada e interesada en un cambio basado en una verdadera democracia.³⁰²

En el terreno de la educación superior, en 1986 el entonces rector de la UNAM, Jorge Carpizo, presentó una propuesta de reforma que pretendía modificar los reglamentos de pagos para estudiantes, exámenes, eliminación de pase automático y reducción del número de matrícula de alumnos; esto con el argumento de que la universidad necesitaba mejorar su situación académica a partir de recibir un financiamiento adecuado.³⁰³ Los desacuerdos entre el Consejo Universitario y el Consejo Estudiantil Universitario se prolongaron a lo largo de aquel año sin resultados, por lo que el 29 de enero de 1987 dio inicio una huelga en la universidad, la cual se extendió hasta el 17 de febrero del mismo año tras la “postergación” de las iniciativas presentadas por el entonces rector.

En el campo político, el descontento causado por la acciones del gobierno del PRI, impulsó la conformación de una facción política de izquierda con

³⁰² Parte del primer capítulo de esta investigación, se centró en analizar cómo en la década de los años setenta se dieron las primeras organizaciones de oposición con una tendencia ideológica de izquierda, es decir, orientada hacia el desarrollo social. La razón del fracaso de los primeros intentos por formar una facción política se debieron en parte a los conflictos internos, bajo los cuales no se lograron acuerdos para consolidar propuestas que permitieran a un partido político contender contra el PRI en las elecciones presidenciales.

³⁰³ Arturo Acuña, “Cronología del Movimiento Estudiantil de 1986-1987”, en *Cuadernos Políticos*, núm. 49/50, México, enero-junio 1987, p. 86-96.

orientaciones hacia el desarrollo social. Con la renuncia de Cuauhtémoc Cárdenas y Porfirio Muñoz Ledo al PRI, algunas organizaciones como el Partido Socialista Unificado de México (PSUM), y el Partido Mexicano de los Trabajadores (PMT) se aliaron para formar el Partido Mexicano Socialista (PMS),³⁰⁴ el cual contendió en las elecciones presidenciales de 1988 bajo el nombre de Frente Democrático Nacional, con Cuauhtémoc Cárdenas como candidato.

La recepción de esta coalición fue favorable en el sentido de que la sociedad consideró que sus postulados iban encaminados en beneficio de la población y se impulsaba por una verdadera iniciativa democrática. Sin embargo, el 6 de julio de 1988, a pocas horas de concluida la elección, la Secretaría de Gobernación anunció una “caída del sistema” que impedía continuar con el conteo de votos. Los resultados se dieron a conocer días después arrojando como vencedor al candidato del PRI, Carlos Salinas de Gortari. Esta situación fue declarada como un fraude electoral por Cárdenas,³⁰⁵ quien anunció que se mantendría en una constante lucha por alcanzar la democracia a través del Partido de la Revolución Democrática (PRD), fundado en 1989.

Los acontecimientos de finales de la década de 1980 antecedieron algunas situaciones de carácter político y social, que posteriormente reflejaron la situación de descontento en el país ante una actitud autoritaria por parte del gobierno. A pesar del fracaso de un intento por promover un cambio político y social desde un proceso democrático, por primera vez la izquierda en México estaba más organizada y con un sustento institucional representado a través de un partido político.

³⁰⁴ s/a, “La Jornada 87”, en *La Jornada*, México, abril 27, 2009, p. 10.

³⁰⁵ Cuauhtémoc Cárdenas, “6 de julio de 1988: el fraude ordenado por Miguel de la Madrid”, en *La Jornada*, México, abril 2, 2004.

Durante los años posteriores a 1985, no se encontraron canciones que dieran críticas a los acontecimientos nacionales. En este sentido, se volvieron a emitir temáticas políticas en el rock a partir de uno de los conflictos sociales que más ha trascendido en México: el relacionado con los indígenas de Chiapas.

vi. *¡A defender la dignidad!...* El levantamiento del EZLN en 1994.

Este proceso de lucha fue conocido desde su levantamiento el 1 de enero de 1994, sin embargo, se había desarrollado desde años atrás.³⁰⁶ Reside en una confrontación de los pueblos de la Sierra Lacandona con empresas estatales y privadas que buscaban tomar el control de las tierras para hacer uso de los recursos naturales. La defensa que las comunidades indígenas han mantenido por los territorios ha estado sustentada en que son la base de su subsistencia. Además, los diversos regímenes de gobierno han hecho caso omiso a las necesidades de estas poblaciones: pobreza, educación, salud, entre otras.

Este movimiento surgió a la luz pública al mismo tiempo que inició el año de elecciones presidenciales (1994), y con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, firmado por el entonces presidente Carlos Salinas con los gobiernos de Estados Unidos y Canadá.

A partir de ese año, el rock en México integró el tema de la lucha de los indígenas de Chiapas en sus canciones,³⁰⁷ manifestando su rechazo a las políticas neoliberales que estaban llevándose a cabo en el país y que no aportaban beneficios

³⁰⁶ En la década de los años ochenta, sobrevivientes del Frente de Liberación Nacional (FLN), se unieron con luchadores agraristas e indígenas de la selva chiapaneca, dando origen el 17 de noviembre de 1983 al Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

³⁰⁷ A la causa del EZLN se adhirieron músicos como Francisco Barrios “el maztuerzo”, Tijuana NO, Santa Sabina, León Chávez Texeiro, entre otros.

a la sociedad.³⁰⁸ *Santa Sabina*³⁰⁹ y *Tijuana No*,³¹⁰ fueron dos grupos que manifestaron su filiación a la lucha zapatista, participaron en conciertos para recaudar fondos destinados a la comunidades en conflicto. Las canciones *Nos queremos morir* y *Transgresores de la ley*, son una muestra de la identificación que ambas agrupaciones sintieron con la causa del EZLN.

<p><i>Nos queremos morir.</i>³¹¹</p> <p><i>Será entonces , que todo ya, nos queremos, nos queremos Comandante dice nos queremos morir ya entonces será, morir, queremos morir.</i></p> <p><i>Hay san Juan de Letrán ora por nosotros. Comandante ora por nosotros, será entonces comandante todos nos queremos morir, déjame morir.</i></p>	<p><i>Transgresores de la ley.</i>³¹²</p> <p><i>La piel del jaguar que adornaba el suelo, hoy es noble armadura de mi pueblo. Como un feroz guerrero defendiendo la tierra, Zapata vive y sigue en pie de guerra. Solo un puñado de hombres dispuestos a morirse por continuar la revolución.</i></p> <p><i>¡A defender la dignidad gritando fuerte Tierra y Libertad!</i></p>
---	--

Un elemento común en ambas canciones es la muerte, las líneas *nos queremos morir* y *dispuestos a morirse por continuar la revolución*, dan cuenta de cómo los miembros del EZLN estaban dispuestos a entregar sus vidas para defender su propia causa, la búsqueda del reconocimiento de sus derechos y el respeto a su

³⁰⁸ Con el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988) se dieron modificaciones constitucionales relacionadas al desarrollo de actividades comerciales y de usos de recursos y bienes del Estado, esto para promover políticas neoliberales que dieran impulso al mercado en México, sobre todo en beneficio de la iniciativa privada. Véase el capítulo primero.

³⁰⁹ *Santa Sabina* fue una banda de rock surgida en la Ciudad de México a finales de los años ochenta. Fue integrada por Rita Guerrero (1964-2011), Luis Alfonso Figueroa, Alejandro Otaola, y Julio Díaz.

³¹⁰ *Tijuana No*, fue una banda originaria de Tijuana, aunque parte de su carrera se desarrolló en la Ciudad de México. Estuvo integrada por Cecilia Bastida, Teca García, Jorge Velázquez, Jorge Jiménez, Alejandro Zúñiga y Luis Güereña (1959-2004).

³¹¹ *Santa Sabina*, “Nos Queremos Morir”, en *Símbolos*, México, Culebra, 1994, disco en formato CD, pista 1, 3:08 min.

³¹² *Tijuana No*, “Transgresores de la ley”, en *Transgresores de la ley*, México, Culebra, 1994, disco en formato CD, pista 3, 5:02 min.

cultura y tradiciones (*la piel del jaguar que adornaba es suelo*), pero sobre todo a no ser marginados u obligados a desaparecer a causa de las planeaciones del comercio y la industria. Retomar cómo icono a Emiliano Zapata, puede atribuirse a su relación por la lucha en beneficio de que fueran los campesinos los que tuvieran la posesión y el beneficio del cuidado y cultivo de la tierra.

La demanda de justicia para los pueblos indígenas, así como la oposición al TLCAN fueron los principales argumentos para que el EZLN decidiera levantarse en armas. Días después, el 12 de enero de 1994, hubo protestas en diversas partes del país; sindicatos, académicos, intelectuales y diversos sectores de la sociedad exigían al gobierno una mesa de diálogo con los zapatistas para lograr acuerdos de paz que beneficiaran a las comunidades chiapanecas.³¹³ Las marchas evidenciaron la poca credibilidad del gobierno, así como de algunos medios de comunicación, que difundían la versión oficial del conflicto armado. Una crítica al servilismo de algunos periodistas la expresó *Tijuana No* con la canción *Borregos Kamikazes*:

*Borregos kamikazes siempre a sus pies,
cumpliendo sus deseos en un dos por tres.
Lo adora, lo adula, a sus órdenes.
Y hasta las nalgas le presta de vez en vez.*

*Llegó el presidente, llamen a la gente.
Llegó el presidente, llegó el gran cabrón.
Llegó el presidente, llamen a la gente.
Llegó el presidente, llegó el gran ladrón.
Que se vea la alegría, alejen a la pobreza.
Al demonio háganlo reina, y al demonio píntale un coño.
Llegó el presidente, llegó la corrupción.³¹⁴*

Los *borregos kamikazes* mencionados en la canción, son los medios periodísticos que divulgan el discurso oficial. Presentan un país con igualdad,

³¹³ Carlos Monsiváis, *No sin Nosotros*, Óp. Cit. p. 32.

³¹⁴ Tijuana No, "Borregos Kamikazes", en *Transgresores de la ley*, México, Culebra, 1994, disco en formato CD, pista 9, 3:01 min.

respeto y democracia (*que se vea la alegría, alejen la pobreza*); también hacen referencia a los grupos que son pagados para llenar los eventos donde asiste un político. El objetivo de estas aglomeraciones es ocultar problemáticas como la corrupción, la pobreza y la delincuencia bajo una máscara de apoyo y reconocimiento de las acciones de un personaje o grupo político. Los individuos que cumplen con este tipo de labores en beneficio del gobierno, los borregos, son los encargados de adular a una figura pública, un partido o una acción en particular: *lo adora, lo adula, a sus órdenes, y hasta las nalgas les presta de vez en vez.*

Las movilizaciones y levantamientos dejaron en claro que en todo el país había inconformidades y que no existía una aprobación social frente al discurso oficial de la situación nacional. Durante el mismo periodo surgieron más canciones de crítica social, cuyo contenido fue bien recibido por diversos sectores, pues reflejaban la realidad de la época. Desde inicios de la década de 1980 y hasta mediados de la de 1990, el rock creó un vínculo social a través de sus canciones. Los aspectos abordados no solo incluían temas para los jóvenes, expresaban un punto de vista similar al de un sector importante de la gente, de manera que el rock logró tener una mejor aceptación social a partir del cambio de su contenido.³¹⁵

³¹⁵ Desde mediados de la década de 1980 las participaciones de grupos de rock se incrementaron en espacios televisivos. Esto podría atribuirse a movimientos como *Rock en Tu Idioma*, sin embargo, estas estrategias dieron cabida solamente a agrupaciones de origen argentino, español y nacional de gran éxito comercial. En contraparte, grupos como *Real de Catorce*, *Tex Tex* entre otros, aparecieron en diversos medios interpretando canciones de contenido social, lo cual evidencia no solo la tolerancia que se dio en diversos espacios a sus propuestas, sino que también daban cuenta de que cada vez alcanzaban más popularidad entre diversos sectores sociales, lo cual atribuyo a la identificación que sentían con las temáticas abordadas en la letra de sus canciones. También desde la década de los años noventa comenzaron los conciertos de rock en lugares como el zócalo de la ciudad de México.

b) Homosexualidad, libertad y educación sexual.

*Si no puedes suprimirme, terminarás por reconocermme.*³¹⁶

El rock como manifestación contracultural no solo respondió a las inquietudes sociales frente a las formas en que era dirigido el país. Otra de sus facetas se relacionó con las transformaciones éticas y morales que estuvieron ligadas a la educación sexual y el respeto a las preferencias sexuales que tuvieron lugar desde la segunda mitad del siglo XX.

Bajo el criterio de considerarlo un asunto que atentaba contra los principios morales, en México había reservas para hablar de sexualidad. Se evitaba hacer referencia a estos temas por considerarlos inapropiados aunque solo se tratara de la procreación de los hijos, más aún si se relacionaba con las prácticas entre individuos de un mismo género.

Desde principios del siglo XX, algunos medios periodísticos denunciaron públicamente a quienes fueron sorprendidos en reuniones donde se aseguraba, “se degeneraban las bases morales de la sociedad”. Tal fue el caso del periódico *El Hijo del Ahuizote*, donde Daniel Cabrera relató la redada que la policía llevó a cabo el 18 de noviembre de 1901 en la Ciudad de México y que fue conocida popularmente como *El Baile de los 41*.³¹⁷ En su artículo “La aristocracia de Sodoma al servicio nacional”, Cabrera retomó las detenciones de hombres “abigeos, vagos, e incorregibles” que fueron encontrados usando “colorete y vestidos de prostitutas”.³¹⁸ La indignación del autor reside en una crítica a los detenidos, pues aunque nunca se dio a conocer la lista de nombres de quienes fueron partícipes del

³¹⁶ Carlos Monsiváis, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México, Era, 2004, p. 45.

³¹⁷ Existen diversas interpretaciones que aseguran que eran 42 los detenidos. Sin embargo, se afirmaba que entre ellos se encontraba Ignacio de la Torre, quien estaba casado con la hija de Porfirio Díaz, por lo que se le permitió escapar debido a su posición dentro de la esfera política nacional, con lo que se hizo pública la detención de solo 41 personas.

³¹⁸ Carlos Monsiváis, “La Gran Redada”, en *La Jornada*, México, abril 8, 2001.

citado baile, en el *Hijo del Ahuizote* y en otros periódicos como *El Popular*, se aseguró que todos pertenecían a las clases altas y estaban ligados a la esfera política de la época, de manera que daban un mal ejemplo a la sociedad sobre la que ejercían su poder.³¹⁹

La desaprobación a la homosexualidad tomó fuerza en los años posteriores a la Revolución Mexicana. Ideológicamente se consideraba que el proceso revolucionario exaltó el carácter de “valentía” del mexicano, por ende cualquier comportamiento en contra de ese ideal de “hombría”, resultaba una ofensa nacional.³²⁰ En consecuencia, el sector con preferencias hacia su mismo género se vio marginado, llevando sus espacios de socialización a lugares privados que Monsiváis llamó, el *guetto de un deseo profundo*, alejado de los prejuicios morales y religiosos de la época. Sin embargo, a pesar de la desaprobación, no se emitieron leyes que prohibieran la homosexualidad por el simple hecho de que los legisladores no se atrevían a mencionarla.³²¹

A falta de leyes que prohibieran el libre ejercicio de la homosexualidad, durante la primera mitad del siglo XX, los gobiernos de la época dieron mayor respaldo y reconocimiento a la familia –encabezadas por un padre y una madre-, cómo el pilar que sustentaba a la sociedad y dentro de la cual se inculcaban los primeros ejemplos, valores, tradiciones y principios morales que hacían de todo individuo un “buen ciudadano”.³²² En este sentido, ser homosexual fue equivalente a pertenecer a una forma de disidencia nacional.³²³

³¹⁹ Carlos Monsiváis, “Los 41 y la gran redada”, en *Letras Libres*, México, núm. 40, abril, 2002. Disponible en la página web *Letras Libres*: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/los-41-y-la-gran-redada> (revisado el 1 de noviembre de 2015).

³²⁰ Carlos Monsiváis, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, Óp. Cit. p.41.

³²¹ *Ibidem*, p.45.

³²² La idea de la familia como institución formadora y reproductora del modelo social promovido por el Estado fue retomada por Michael Foucault, quien señala que la familia, -en su concepción de la pareja heterosexual-, es la que codifica las formas de comportamiento de cada uno

Basándome en el rechazo a los homosexuales desde inicios del siglo XX en México, considero que el comportamiento y los rasgos distintivos de acuerdo al género sexual estaban definidos por las bases sociales y morales, las cuales determinaban los elementos o signos que caracterizaban al hombre o la mujer. Por lo tanto, la manifestación de un modo de ser opuesto a los dictados por el consenso social era desaprobado, incluso sin la necesidad de la existencia de reglamentaciones que regularan las preferencias sexuales de cada individuo, se ejercía un castigo o, en palabras de Michael Foucault, un suplicio.³²⁴

La forma de juzgar a los señalados como distintos, fue con la puesta en evidencia en medios públicos, como el ejemplo del *Hijo del Ahuizote* o con calificativos como *maricón, joto, degenerado, pervertido y puto*. También se aplicaba una carga moral, que descalificaba mediante argumentos religiosos que cumplían el objetivo de castigar el alma y el pensamiento considerando que sus preferencias eran una forma de pecado.

El individuo gay representaba obscenidad, sobre todo en los estratos populares. Por otro lado, en los grupos de poder, la tolerancia a los intelectuales

de sus descendientes a partir de su género. Por lo tanto, cumple una función reguladora de los modelos con los que se desea constituir un conjunto social. Véase: Michael Foucault, *Historia de la Sexualidad*, vol. 1, México, Siglo XXI, 1998, p. 9.

³²³ Un ejemplo puede ser que durante la segunda mitad del siglo XX, se llevaron a cabo detenciones de homosexuales en la ciudad de México. El argumento de un caso en particular, de acuerdo con el diario *Novedades*, fue porque a causa de su homosexualidad, por vestirse de mujer y maquillarse, se les relacionaba con actividades como el robo. Véase: s/a, "Redada de Homosexuales que se visten de mujeres en la Zona Rosa", en *El Novedades*, México, enero 19, 1979, sección 4, p. 2.

³²⁴ Michael Foucault considera que la forma de aplicar un suplicio a un individuo se ha modificado a lo largo de los siglos. La tradición y el consenso social se convirtieron en una forma de poder con la cual se posibilitó juzgar y castigar sin la necesidad de la existencia de leyes. Si bien no se aplica una condena al cuerpo físico, el castigo se cumple mediante el señalamiento y el desplazamiento de quienes no siguen una forma de disciplina social, afectando así al pensamiento y el alma. Véase: Michael Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1990, p. 24, 32.

“raritos”,³²⁵ existió en la medida que ellos, estando al servicio del gobierno, mantuvieron al margen sus prácticas personales y apoyaron las acciones políticas de diversos mandatos, como es el caso del escritor Salvador Novo, quien respaldó las posturas conservadoras del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).

i. *Ahora estoy contento, vestido de mujer...* La homosexualidad en el rock.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, las manifestaciones en favor de los derechos de los homosexuales alrededor del mundo, cómo los disturbios de Stonewall de Nueva York en 1969,³²⁶ ejercieron efecto en el país. En la década de los años setenta, apareció el *Frente de Liberación Homosexual*, dirigido por Nancy Cárdenas,³²⁷ quien en su carácter de figura pública logró obtener espacios como el noticiero *24 horas* –de difusión nacional y conducido por Jacobo Zabudovsky-, en 1973 y en la *Primera Conferencia Mundial sobre la Mujer* de 1975 donde dio a conocer su interés por el reconocimiento de los derechos de los homosexuales.³²⁸

Para 1978, el mencionado frente participó en la conmemoración de los diez años de los acontecimientos del 2 de octubre en Tlatelolco.³²⁹ Posteriormente surgieron nuevos grupos que buscaron informar acerca de la homosexualidad, mientras que en el ámbito cultural se publicaron obras como *El vampiro de la*

³²⁵ Una de las muchas formas en que de manera prejuiciosa se hacía referencia a los homosexuales.

³²⁶ Estas manifestaciones acontecidas en Nueva York, fueron un proceso de enfrentamientos violentos donde la *Comunidad Lésbico, Gay, Bisexual y Transexual (LGBT)*, buscó que se les reconociera el derecho y respeto a sus preferencias sexuales.

³²⁷ Nancy Cárdenas (1934-1994) fue una escritora y actriz mexicana. Durante la década de 1970, tras admitir públicamente su lesbianismo, encabezó el *Frente de Liberación Homosexual*, movimiento iniciador de la lucha por el respeto y derechos de los homosexuales en México.

³²⁸ Adrián Estrada Corona, “El proceso de lucha del colectivo Lésbico-Gay. Entrevista con Alejandro Brito”, en *Revista Digital Universitaria*, vol. 11, núm. 9, septiembre 1, 2010. Disponible en la página web *Revista UNAM*: <http://www.revista.unam.mx/vol.11/num9/art91/art91.pdf> (revisado el 9 de junio de 2015).

³²⁹ Carlos Monsiváis, *No sin Nosotros*, *Óp. Cit.*, p. 37.

Colonia Roma,³³⁰ escrita por Luis Zapata y cuyo contenido estaba ligado a la comunidad gay de la ciudad.

En la música, otra de las aperturas logradas con la *New Wave* fue el aumento de las temáticas relacionadas a las preferencias sexuales. Con grupos como *Kiss*, que se caracterizaron por usar maquillaje o el británico David Bowie, quien había admitido su bisexualidad y cuya propuesta musical era de las más representativas en el *glam*,³³¹ se ofreció una perspectiva abierta respecto a la homosexualidad,³³² la cual para la época aún era muy rechazada.

Tan solo en la Ciudad de México, por medio de volantes repartidos en la calle, se denunciaba directamente a hombres de tener comportamientos “raros” y que iban en contra de una “correcta moral”.³³³ Al mismo tiempo, organizaciones de padres de familia y asociaciones religiosas emitieron durante varios años comunicados en contra de la publicación y venta de pornografía pues consideraban que era una de las principales causas por las que un joven podía “enfermar y confundirse” acerca de cuáles debían de ser sus preferencias sexuales de acuerdo a su género.³³⁴

³³⁰ Luis Zapata, *El Vampiro de la Colonia Roma*, México, Grijalbo, 1979, 223p.

³³¹ El *Glam Rock*, tuvo sus orígenes en Europa en la década de los años setenta. Combinó un discurso ligado a la expresión de los sentimientos y dio gran importancia a la estética de los músicos. Adoptó una imagen estilizada y feminizada de sus intérpretes.

³³² Jorge Pérez, “El Sexo”, en *Conecte*, núm. 66, México, enero 2, 1978, p. 10.

³³³ Se tiene nota de un volante atribuido a una organización llamada “Mujeres Católicas”, en donde se juzga de afeminado y homosexual a un candidato a diputación en la Ciudad de México. Dicho documento se emite poco antes de las elecciones de julio, no se tiene claro si del año de 1978 o 1979, y se firma con una consigna de apoyo al Partido Acción Nacional (PAN), caracterizado por su conservadurismo. Véase AGN, Ramo Investigaciones Políticas y Sociales, Caja 1508B, vol. 5, foja 194.

³³⁴ Sin embargo, para la época se encontraba en su mejor momento el cine nacional denominado de “ficheras”, cuyo contenido principal era la sexualidad, la prostitución y un notable modelo machista del hombre mexicano. En estas películas el homosexual cumplía la función de un confidente entre las mujeres, así como la de un subordinado de los hombres heterosexuales, el cual debía proporcionarles información de la mujer que pretendían estos últimos.

En 1979 se llevó a cabo la primer *Marcha del Orgullo Homosexual* en la Ciudad de México,³³⁵ una de sus consecuencias inmediatas fue que en los primeros años de la década de los años ochenta se dio una etapa de “salida del closet” de muchos jóvenes. Aceptarse como gay no solo se limitó a admitir abiertamente la homosexualidad, la imagen también se volvió una forma de manifestar las preferencias a partir del cambio del modo de vestir. A través de canciones como *Diva Francesa*, de Rodrigo González y *Rafael*, del grupo *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, se abordó la temática de la homosexualidad y el travestismo, resaltando las dificultades de aceptación a nivel social y familiar.

<i>Diva Francesa.</i> ³³⁶	<i>Rafael.</i> ³³⁷
<p><i>Al llegar a la adolescencia, de las nenas no captó su esencia, siempre fue un chamaco solitario que lentamente cambió de vestuario.</i></p>	<p><i>¿Te acuerdas, te acuerdas, de Rafael? Vivía en la otra calle, en el número tres. Ayer me lo encontré vestido de mujer. La gente nos miraba y fuimos a un café.</i></p>
<p><i>Su papá se aceleró todito, su mamá le dijo: oh mi ´jito. El doctor dijo a primera vista: “Señores su hijo es un travestista.”</i></p>	<p><i>Él estaba bien, me hablaba de Carlos, dos años junto a él. Él estaba bien, muy bien. Un nublado día Carlos se fue.</i></p>
<p><i>Él se siente ahora liberado, y sus prejuicios ya dejó de lado, se viste como una diva francesa y por la calle a su hombre besa.</i></p>	<p><i>Ahora sigue solo, solo Rafael. Cuando se separaron no supo bien que hacer. Me dice desconfiado: “Tú no vas a entender, ahora estoy contento vestido de mujer”.</i></p>

³³⁵ s/a, “Cronología mínima del movimiento LGBT en México”, en *Letra S*. Disponible en la página web *Letra S, SIDA, Cultura y Vida Cotidiana*: <http://www.letraese.org.mx/cronologia.htm> (revisado el 9 de junio de 2015).

³³⁶ Rodrigo González, “Diva Francesa”, en *Aventuras en el Defe*, México, Pentagrama, 1982-1989, disco en formato LP, pista 3, 2:18 min.

³³⁷ Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Rafael”, en *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, México, Ariola, 1989, disco en formato LP, pista 2, 4:06min.

Estas canciones enuncian un caso donde un hombre decide liberarse de los prejuicios sociales y ejercer preferencias sexuales abiertamente. Parte de su aceptación implica modificar su imagen, dejando los atuendos con los que se reconoce al género masculino y optando por la ropa de mujer, con la cual se siente más identificado. Ambas composiciones abordan las posibles reacciones de familiares y amigos de quien se acepta como homosexual;³³⁸ en *Diva Francesa*, los padres del joven consideran que su hijo padece alguna enfermedad por lo que acuden a un médico, *el doctor dijo a primera vista, señores su hijo es un travestista*, mientras que el *Rafael*, quien de acuerdo a la situación establecida en la letra de la canción se encuentra con un amigo en una cafetería, él personaje sabe que quizá su amigo, ni los demás comensales del establecimiento lo puedan comprender sus gustos, sobre todo por la forma en que constantemente es observado por los que están a su alrededor, *tu no vas a entender, ahora estoy contento, vestido de mujer*.

Un evento musical que pudo impulsar a que los homosexuales aceptaran abiertamente sus gustos, fue la presentación de la banda británica de rock *Queen*, en el Estadio Olímpico de Zaragoza en Puebla el 17, de octubre de 1981. El costo del boleto fue de \$300 de la época. La relevancia del concierto radica en que Freddie Mercury, vocalista de la banda había admitido años atrás su homosexualidad.³³⁹ En México, cuyo modelo moral conservador descalificaba este tipo de prácticas; la participación de un personaje con dichas características pudo colaborar a que parte de los asistentes se sintieran respaldados para admitir

³³⁸ No solo el rock abordó la homosexualidad y sus confrontaciones sociales. En el género Salsa, Willie Colón causó controversia al interpretar la canción *El Gran Varón*, –compuesta por Omar Alfanno–, en el disco *Top Secrets* (1989).

³³⁹ Julie Webb, “Freddie Mercury Interview”, en *New Musical Express*, diciembre 3, 1974. Disponible en la página web *Queen Archives*: http://www.queenarchives.com/index.php?title=Freddie_Mercury_-_03-12-1974_-_NME (revisado el 11 de junio de 2015).

abiertamente sus preferencias sexuales, aun cuando el proceso de aceptación implicara la desaprobación de sus familias o de la sociedad.

En 1983 surgieron los primeros casos de SIDA en México. Para la época no existían instituciones que respaldaran a los afectados por esta enfermedad.³⁴⁰ Fue hasta 1985 que aparecieron organizaciones, provenientes de los frentes de apoyo a los homosexuales, que se dedicaron a difundir información acerca de las formas de contagio hasta el momento conocidas. En 1987 se llevó a cabo en México el *Primer Encuentro de Lesbianas de Latinoamérica y El Caribe*.³⁴¹ Aun con los esfuerzos de las organizaciones de apoyo a los homosexuales, el SIDA causó la muerte de muchos jóvenes que al no tener información o apoyo para sobrellevar su enfermedad, poco pudieron hacer para contrarrestar los efectos del padecimiento.

ii. *¡Niño, déjese ahí!... Libertad y educación sexual*

A pesar de que desde mediados de los años setenta se transmitían algunas capsulas televisivas relacionadas con la planificación familiar,³⁴² en México continuaron las reservas para referirse a la educación, el desarrollo y el ejercicio de la sexualidad. En el plano familiar por ejemplo, a los niños se les reprimía por la curiosidad que sentían hacia explorar sus genitales o por masturbarse. Considerando esta situación, resultaba aún más polémico referirse a asuntos como la homosexualidad o el apoyo a la liberación sexual que un considerable grupo de jóvenes había aceptado alrededor del mundo desde la década de los años sesenta.

³⁴⁰ Miguel Bonasso, "El SIDA, la peste moderna", en *Proceso*, núm. 462, México, septiembre, 1985, p. 38-39.

³⁴¹ s/a, "Cronología mínima del movimiento LGBT en México", *Óp., Cit.*

³⁴² Las cuales fueron transmitidas en televisión por orden directa del PRI, partido político que se encontraba al frente de la presidencia y el cual, frente a las crisis económicas provocadas por las caídas en los precios del petróleo, difundieron como principio social que "la familia pequeña vive mejor". Véase capítulo 1 de esta investigación.

Además, desde el octavo decenio del siglo XX, con la aparición de nuevas enfermedades de transmisión sexual, los prejuicios fueron en aumento.

En este sentido, la banda *El Personal*,³⁴³ –de la cual su vocalista Julio Haro y su baterista Pedro Fernández murieron de SIDA a inicios de la década de 1990-, reprodujo un episodio de regaño común en cualquier familia mexicana con la canción *Niño, déjese ahí*. La letra remite a la forma en que los padres evadían los temas sexuales cuando un niño tocaba sus genitales. La crítica queda reflejada al evocar cómo se provocaba miedo a los menores con amenazas de que se enfermarían, de que no recibirían nada de *Santa Clos* o de que se los llevaría el *viejo del costal*, todo para evitar hablarles de sexo, aun cuando este tipo de pláticas en familia fueran convenientes para las experiencias que los niños tendrían a lo largo de su desarrollo. El inserto de este disco,³⁴⁴ fue complementado con algunas caricaturas realizadas por *Jis* y *Trino*, reconocidos dibujantes que ilustraron dichas situaciones:

³⁴³ *El Personal* es un grupo originario de Guadalajara. La alineación original estuvo integrada por Julio Haro, Andrés Haro, Pedro Fernández, Alfredo Sánchez y Óscar Ortiz.

³⁴⁴ El inserto o insert, es la hoja que se incluía dentro de los discos de formato LP para adjuntar las letras de las canciones y algunas fotografías de la agrupación a la que perteneciera el material.



*Niño déjese ahí.*³⁴⁵

La temática de la sexualidad fue una de las más referidas no solo en el rock, sino en diversos géneros musicales durante la década de los años ochenta. Si bien desde el decenio anterior ya se había abordado, fue en esta etapa que se reforzó desde una perspectiva que cuestionaba cómo se debía actuar frente a las situaciones sexuales o bien respecto a las experiencias adquiridas con sus parejas. Canciones como *Broche de Oro*, de *El personal* y *Oh, yo no sé*, de Rodrigo González

³⁴⁵ El Personal, “Niño déjese ahí”, en *No me Hallo*, México, Caracol, 1988, disco en formato LP, pista 1, 4:42 min. Imagen tomada de la edición de discos Pentagrama (1989). Las ilustraciones incluidas en ambas ediciones pertenecen a los caricaturistas *Jis* y *Trino*.

retomaron parte de estas situaciones yendo desde los procesos de enamoramiento, hasta los acercamientos con la sexualidad.

<p><i>Broche de oro.</i>³⁴⁶</p> <p><i>En tu cuerpo encontré la felicidad, en tu cuerpo encontré la felicidad. Me prendí de tu cintura, me prendí de tu cintura. Hasta que me pasaste la factura.</i></p> <p><i>De tu cintura prendí un broche de oro, de tu cintura prendí un broche de oro. Era mi único tesoro, era mi único tesoro y te lo di todo.</i></p>	<p><i>Oh Yo no sé</i>³⁴⁷</p> <p><i>Oh, yo no sé por qué no me las sueltas, si te aviento choros y te doy mil vueltas. Si hasta soy cuaderno ya de tus papás, le doy pa' su chela a tu hermano el rapaz.</i></p> <p><i>Oh, yo no sé por qué no me las das si agarras la onda te alivianaras y si me las sueltas al grito de "zaz" en viaje muy chido tú te meterás.</i></p>
---	---

Mientras que en *Oh, yo no sé*, se enunciaba un proceso de seducción y búsqueda de acercamiento con la sexualidad, en *Broche de Oro* se presentaba una situación distinta, donde una relación se había vuelto obsesiva y provocaba un daño sentimental al autor. En ambos casos, la temática sexual era evidente y reflejaba el interés que provocaba éste aspecto entre los jóvenes de la época, siendo quizá en muchos casos la forma más abierta de expresión de dicho tema.

Los ataques contra los homosexuales, la censura hacia la educación sexual o bien a los contenidos que le hicieran referencia, dejan en claro que a pesar de los cambios políticos y económicos que iba experimentando el país, estos no eran culturalmente correspondientes a las costumbres de la sociedad. Existía demasiado

³⁴⁶ El Personal, "Broche de Oro", en *No me Hallo*, México, Caracol, 1988, disco en formato LP, pista 8, 4:43 min.

³⁴⁷ Rodrigo González, "Oh, yo no sé", en *Hurbanistorias*, México, Pentagrama, 1984-1986, disco en formato LP, pista 5, 2:06 min.

conservadurismo con respecto a ciertos temas, de manera que las organizaciones religiosas y familiares exigían que se restringieran. En consecuencia, los jóvenes no poseían mucha información acerca de la sexualidad, de los riesgos de las enfermedades que podían transmitirse o bien de las consecuencias de éstas. En este ámbito, la música se convirtió en un importante medio para expresar las inquietudes que las nuevas generaciones sentían con respecto a relacionarse sentimental y sexualmente con los otros.

c) Las pandillas, reflejo del fracaso de un proyecto social incluyente.

Somos cabrones y nos vale madres.

Somos banda ¿Y qué tranza?

*No pintamos para protestar, nosotros somos la protesta.*³⁴⁸

La expectativa en la ciudad de México como un espacio de desarrollo económico y social decayó en un plazo cercano a treinta años (1950-1980). Hacia los años ochenta, el crecimiento urbano se extendió por todo el Valle de México y la población sobrepasó los 8 millones de habitantes.³⁴⁹ A la situación se sumó el desplazamiento social de los sectores pobres, quienes en busca de viviendas de bajo costo se dispersaron hacia las orillas de la ciudad, -como Iztapalapa, al oriente o Santa Fe, al poniente-, donde comenzaban a formarse nuevas colonias. Esto ocasionó una ineficiente distribución de servicios básicos como seguridad, salud y educación. En consecuencia, algunas problemáticas sociales como la delincuencia, la deserción escolar y la drogadicción afectaron a un sector importante de jóvenes.

³⁴⁸ Fabrizio León, *Óp. Cit.*, p. 15.

³⁴⁹ De acuerdo con el censo de población del Distrito Federal, en el año de 1980, la ciudad había alcanzado un total de 8,831, 079 habitantes. Véase: INEGI, X Censo de Población y Vivienda, 1980. Disponible en línea en la página web del INEGI: <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/tabuladosbasicos/tabentidad.aspx?c=16762&s=est>, (revisado el 1 de septiembre de 2015).

i. Es un punk y panchito ha de ser... Joven, sinónimo de delincuente.

El incremento de pandillas integradas por jóvenes durante la década de 1980, surgió como respuesta de un sector de la población que compartía un sentimiento de marginación ante la falta de oportunidades de desarrollo a nivel social,³⁵⁰ de manera que aparecieron como un medio de brindarse protección entre diversos miembros de una misma zona.

Delitos como el robo o las violaciones fueron problemáticas en las que se veían involucradas las pandillas, pero existían pocas medidas enfocadas en reducirlas. Las autoridades se conformaban con realizar detenciones y revisiones. En este sentido, la imagen fue un punto de referencia para considerar a los jóvenes como miembros de alguna pandilla. Las modas que portaban se consideraban como señales de relación con la delincuencia, de manera que recibieron una forma de represión particular que, desde la perspectiva de la policía, era justificada. “Usar el pelo largo, los pantalones rotos, incluso, llevar discos bajo el brazo, era motivo suficiente para que la policía te parara en la calle y te buscara drogas.”³⁵¹ Tan solo por su imagen, los jóvenes podían ser objeto de diversos juicios por parte de la policía sin fundamento alguno. “Si se les acusaba de marihuanos y no traían yerba... Eran marihuanos. Si se les acusaba de rateros y los testigos no aparecían... Eran rateros.”³⁵²

La canción *Apañón*, del grupo *Maldita Vecindad*, hace referencia a los abusos que la policía cometía en contra de cualquier joven por la vestimenta que utilizaba y de cómo la consecuencia de estas situaciones derivaron en un sentimiento de rencor en contra de todo elemento que representara la autoridad:

³⁵⁰ Homero Campa, “Las bandas, respuesta de marginados al fallido proyecto capitalista”, en *Proceso*, núm. 264, México, 1985, p 29-30.

³⁵¹ Sr. González, *Mi Vida Pop*, México, Rithym and Books, 2011, p. 115.

³⁵² Fabrizio León, *Óp. Cit*, p. 19.

-Vamos juan no lo dejes ir que a la esquina quiere huir,
es un punk míralo bien y "panchito" ha de ser.
-¿Hey tu qué haces aquí caminando en la calle vestido así?
-Pues discúlpeme señor pero yo no soy doctor,
y yo camino aquí pues no tengo un Grand Marquis.
-Es un tipo cara de buey, y te burlas de la ley,
y te vamos a enseñar que la vas a respetar.
Pégale aquí pégale allá.

*En un sucio callejón, despiertas sin recordar
nada de lo que paso te duelen hasta los pies.
No traes chamarra, no traes dinero,
no traes zapatos y ya no traes pelo
sales de ese callejón, ¡Odiando!*³⁵³

Esta canción da cuenta de la forma en que arbitrariamente se cometían detenciones y agresiones contra quienes hacían uso de una forma de vestir en particular, como es el caso de los punks. Las medidas tomadas por la policía nunca tenían una justificación de fondo, es decir, no estaban sustentadas en una investigación con la que se pudiera acusar o señalar a alguien cómo un sospechoso de algún crimen. Esta situación fortaleció el resentimiento contra las figuras de autoridad entre los jóvenes.

ii. No deben pelear... Las pandillas y su entorno social.

Las pandillas derivan de las *palomillas* formadas en las décadas de 1940 y 1950, cuando ocurrieron los movimientos migratorios de familias a la ciudad en busca de oportunidades de trabajo. Desde antes de la llegada del rock al país, jóvenes y niños de sectores populares urbanos formaron palomillas para delimitar sus

³⁵³ Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, "Apañón", en *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, México, Ariola, disco en formato LP, pista 1, 3:36 min.

territorios.³⁵⁴ En estos espacios podían protegerse entre sí, interactuaban y acordaban sus propios códigos de identidad conforme a sus necesidades, intereses y condiciones de vida. La organización de las pandillas fue una manifestación en respuesta y oposición al mundo de los adultos.³⁵⁵

En poco tiempo, con el aumento de la población, la desocupación laboral y la deserción escolar, estas formas de reunión pasaron a ser una problemática social. La búsqueda de sus integrantes por encontrar un espacio para sentirse seguros y respetados se tornó en enfrentamientos entre pandillas que se disputaban territorios. Las prácticas de estas agrupaciones repercutieron en todos los estratos sociales a causa de los robos, violaciones y otros delitos que cometían.

Con la canción *Dios Salve a las Bandas*, la agrupación *Banda Bostik*³⁵⁶ criticó las riñas entre pandillas. La composición hizo un llamado para que los individuos que se desenvolvían dentro de estas buscaran otras alternativas para impulsar su desarrollo y mejorar sus condiciones de vida. Un elemento a destacar es la desaprobación con que la agrupación veía las peleas por territorios entre pandillas y el uso de drogas, pues consideraba que con estas solo se perjudicaba e incrementaban los prejuicios sociales contra esta forma de reunión entre jóvenes.

*Dios salve a las bandas, hoy que perdidas están.
Por cualquier punto de la ciudad solo se escucha de que hay maldad,
y que las bandas se están peleando, entre ellos mismos se están matando.
La droga los está enloqueciendo y no se puede evitar,
la ociosidad los va destruyendo, imposible es de parar.
No hay causa, ni hay justificación en que formen su revolución,
si no saben porque están peleando y entre ellos mismos se están matando.*

³⁵⁴ Maritza Urteaga, "Imágenes juveniles del México moderno", en *Historia de los Jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*, México, Instituto Mexicano de la juventud, 2004, p. 55.

³⁵⁵ Gabriel Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México, Cuadernos Joaquín Mortiz, 1977, p. 68.

³⁵⁶ *Banda Bostik* es una banda de rock formada en la Ciudad de México en 1983. Sus integrantes son: David Lerma, Eduardo Cruz, Carlos Godínez y Fernando Mendoza.

*Hacen trincheras de odio y rencor, de cuadra a cuadra viven peleando,
generación por generación, este sistema siguen dejando.
No deben pelear, deben de buscar otro camino diferente.
No deben pelear, busquen libertad y tranquilidad en sus mentes.*³⁵⁷

El comportamiento de estos grupos fue representado con películas como *Un toke de roc*, (1988)³⁵⁸ *La banda de los panchitos* (1987)³⁵⁹ y *¿Cómo ves?* (1986),³⁶⁰ Además de los robos, peleas y otros delitos que cometían las pandillas, también mostraban las condiciones de vida en las zonas marginales de la ciudad, así como los hostigamientos que recibían los jóvenes por parte de los grupos policíacos.

El rock también retomó a las pandillas y sus enfrentamientos; uno de los ejemplos más conocidos es la canción *Barata y descontón*, del grupo *Trolebús*,³⁶¹ la cual relata una riña que termina en una gran campal con muchos heridos y donde interviene la policía para dar fin a la confrontación:

*Ese valedor, saque los tabacos,
aunque sean de salva nos va a pasar el rato.
Así como ese buki que no les hizo caso,
se la hicieron gacha a punta de guamazos.
Una flota re gandalla se ha manchado con el chavo,
y fue a traer su banda pa' que le haga el paro,
Ahí están los hojaldras, decía bien peinado
les caemos por la espalda y los demás por el costado.*³⁶²

El incremento de estos grupos se intensificó en poco tiempo, aunque la pandilla más conocida era la banda de *Los Panchitos*, surgieron otras como *Los*

³⁵⁷ Banda Bostik, "Dios salve a las bandas", en *Abran esa Puerta*, México, Pentagrama, 1987, disco en formato LP, pista 2, 4:08 min.

³⁵⁸ *Un toke de roc*, Sergio García Michel (Dir.), México, 1988, 100 min.

³⁵⁹ *La banda de los panchitos*, Arturo Velazco (Dir.), México, 1987, 80 min.

³⁶⁰ *¿Cómo ves?*, Paul Leduc (Dir.), México, 1986.

³⁶¹ *Trolebús* fue una banda de rock formada en la ciudad de México a mediados de la década de 1980. Sus integrantes fueron: Enrique Montes, Fernando Moreno y Felipe Moreno.

³⁶² *Trolebús*, "Barata y Descontón", en *En sentido contrario*, México, Discos Ozono, 1987, disco en formato LP, pista 5, 2:35 min.

BUK, Los Vagos, Los Bomberos, Los Verdugos, Los Salvajes, Los Rememines, Los Chicanos, Los Sombreros Verdes, Los Nenes, Las Socias, Las Tias, Las Panteras, Las Tropi, o Las Acaparadoras –estas últimas cinco conformadas por mujeres-, entre otras.

iii. Fue la misma sociedad y el medio en el que se desarrolló...

Además de la violencia que representaban las pandillas, una de sus mayores problemáticas residía en que entre sus integrantes se encontraban cada vez más niños. Entre las casi trescientas bandas de las que se tenía nota en 1982, se podían contar cerca de cuatro mil niños y jóvenes entre los siete y veinticuatro años de edad.³⁶³

En medio de todos estos miembros se podía encontrar un factor en común: la pobreza. Entre las clases bajas “había un sentimiento de marginalidad, no se coincidía con el formato familiar y social.”³⁶⁴ Las condiciones de vida con las que crecían los jóvenes los orillaban a integrarse a las pandillas para sentirse protegidos. Al habitar en zonas marginales se carecía de los servicios básicos y no se contaba con ningún apoyo político ni del gobierno que garantizara mejorar la calidad de vida, de manera que se debía aprender a “vivir al día”.

Desde niños, los habitantes de estas zonas crecían en un ambiente de desintegración familiar, expuestos a la violencia, adicciones y sin ningún medio educativo o laboral; de manera que terminaban integrándose a las pandillas donde las actividades delictivas eran la única forma de sobrevivencia. “¿Qué puedes pedirle a un chavo que ha sido educado a golpes, que vive en una zona donde la

³⁶³ s/a, “300 bandas con 4000 muchachos se aglutinan para combatir la marginación”, en *Proceso*, núm. 307, México, septiembre 20, 1982, p. 18-21.

³⁶⁴ Entrevista a Luis A. Álvarez, “El Haragán”, *Óp. Cit.*

muerte prevalece? [...] Y éste chavo vive ahí exactamente, en el hambre y la ignorancia, sin expectativas de vida, porque aquí la única guía es la violencia.”³⁶⁵

Con la canción *El niño sin amor*, El Tri refirió a los grupos de menores que se veían obligados a trabajar y que no recibían ningún tipo de apoyo, de manera que podían progresar a partir de su aprendizaje en cualquier forma de trabajo o bien llegaban a integrarse a alguna pandilla. Así mismo con, *El No Lo Mató*, el *Haragán y Compañía*³⁶⁶ cuestionó como el ambiente de violencia, así como una mala orientación educativa y familiar podían propiciar a los jóvenes a involucrase en la delincuencia y donde las consecuencias podían terminar en la muerte.

Ambas canciones enuncian una preocupación por la situación de marginación en que viven un gran número de niños en la ciudad. De modo implícito, es posible identificar un cuestionamiento hacia los alcances de los proyectos políticos encaminados al desarrollo social, sobre todo en las zonas marginales de la ciudad; piénsese en las líneas: *ese niño, teniendo más derecho que tu o que yo*; o en la forma en que Luis Álvarez afirma: *él no lo mató, fue la misma sociedad y el medio en el que se desarrolló*.

³⁶⁵ Fabrizio León, *Óp. Cit*, p. 56.

³⁶⁶ *El Haragán y Compañía* es una banda de rock conformada inicialmente por: Luis A. Álvarez, Jaime Mejía, Juan Mejía, Jaime Rodríguez, Rodrigo Levario y Octavio Espinoza.

<p style="text-align: center;"><i>El niño sin amor.</i>³⁶⁷</p> <p style="text-align: center;"><i>Mendigó, suplicó, vendió globos y chicles limpio parabrisas, aprendió a vivir entre miles de gentes que siempre traen prisa. Porqué ese niño teniendo más derecho que tu o que yo ese niño no conoce el amor.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Al fin del callejón ahí está ese niño sin ninguna ilusión, aprendió, sin querer, que solo trabajando se puede comer Entendió que la vida es un juego que es muy difícil jugar, ese niño no conoce el amor.</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>Él no lo mató.</i>³⁶⁸</p> <p style="text-align: center;"><i>Padres, cuiden a sus hijos no les vaya a pasar lo que les cuento yo. Maldita sea la hora en que se descarrió. Maldito sea el momento en el que se maleó.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Ay que policía señor, él no lo mató, fue la misma sociedad y el medio en el que se desarrolló.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Él no lo mató, fue el medio, sus padres, sus amigos, la necesidad sus ansias, ¿Qué se yo? Sin sentido y sin razón.</i></p>
---	--

Frente a la falta de acciones para mejorar su situación por parte del gobierno, las pandillas buscaron organizarse para mejorar su imagen y su forma de vida. A través del *Consejo Popular Juvenil CPJ*, encabezado por Andrés Castellanos y Epifanio Renedo, quienes figuraban dentro de alguna de estas agrupaciones, se convocó desde mayo de 1982 a reuniones entre las diversas pandillas en Santa Fe para llegar a acuerdos y frenar la violencia. Ya como organización popular, buscaron obtener apoyo de las instituciones del estado, sin embargo nunca se logró obtener alguna. Como medio de información y difusión de sus ideas crearon *La*

³⁶⁷ El Tri, “El niño sin amor”, en *El niño sin amor*, México, WEA, 1987, disco en formato LP, pista 5, 3:06 min.

³⁶⁸ El Haragán y Compañía, “Él no lo mató”, en *Valedores Juveniles*, México, Discos y Cintas Denver, 1990, disco en formato LP, pista 5, 4:12 min.

pared, una publicación independiente a través de la cual buscaron llegar a todos los jóvenes de la ciudad en busca de lograr un cambio dentro de su espacio social.

Los acuerdos logrados por el CPJ fueron reducir la violencia y los asaltos dentro de las colonias, no cometer violaciones en contra de las mujeres, exigir un cese a la represión de las pandillas e impulsar la organización de proyectos culturales y deportivos que alejaran principalmente a los niños del consumo de drogas y los acercasen a una mejor formación educativa.³⁶⁹

Para aquel momento, muchos jóvenes ya tenían claro cuáles eran sus inconformidades. Los estudiantes querían oportunidades laborales de acuerdo a su preparación académica, se buscaba lograr que los eventos culturales de su interés dejaran de ser restringidos, pedían respeto a sus ideas y gustos musicales, entre otras. Aquellos que provenían de familias de escasos recursos deseaban progresar a través del trabajo o el estudio para dejar de “vivir al día”, buscaban que se les dejara de considerar delincuentes solo por pertenecer a un estrato social.

- **Conclusiones.**

Como señalé desde el capítulo anterior, la actualización del rock en la ciudad se dio por la apertura mercantil del movimiento internacional denominado *New Wave*, el cual trajo consigo nuevas propuestas que buscaron enriquecer los contenidos del género que aquí se ha estudiado, dotándolo no sólo de un estilo sonoro, sino también de características visuales y temáticas que lograron atraer la atención de un sector de la sociedad cada vez más amplio.

El desarrollo de este capítulo, en conjunto con los resultados obtenidos en el apartado anterior, me llevaron a considerar la existencia de dos formas de contracultura en el rock en la Ciudad de México: La primera la he contemplado

³⁶⁹ Fabrizio León, *Óp. Cit*, p. 21-22.

desde mediados de la década de los años setentas y a lo largo del decenio siguiente, abarca a las bandas pertenecientes a las clases medias y altas que, a partir de los viajes que realizaban al extranjero por motivos académicos o laborales, lograron ampliar su bagaje cultural más allá de lo que los medios de difusión nacionales permitían. Lo contracultural en este nivel, se dio con la búsqueda de espacios y medios para producir de forma autónoma sus proyectos artísticos y personales sin recurrir a empresas que los gestionaran. El impulso de generar una expresión con fines artísticos y no comerciales, formaron el *underground mexicano*, dentro del cual identifiqué a grupos como *Decibel* o *Size*. Una base de este nivel radicó en la expresión de una actitud frente a la realidad a partir de la imagen o estética. Ejemplo de ello es que *Size*, a pesar de ser un grupo de punk, recibió influencias de la moda, el performance y la dramatización, similar a los grupos ingleses como *The Damned*, cuyo estilo punk fue primordialmente estético, lo cual lo diferencia de los grupos punks que posteriormente aparecieron y que adoptaron discursos de crítica política y social.

La segunda forma que he encontrado, desarrollada entre 1980 a 1994, fue aquella que considero como el más apegado a una manifestación contracultural con alcances sociales amplios. Tuvo como objetivo concientizar a diversos sectores acerca de las problemáticas políticas, económicas y sociales más inmediatas que acontecían y repercutían dentro del país. Fue una oposición al *status quo* con el que en se pretendía mantener controlada a la población. Los discursos de las canciones en este nivel retomaron diversos temas que para la época fueron de gran interés, ya que representaron procesos de transformación cultural, moral y de pensamiento a causa del descontento generado por la situación nacional.

Los espacios de enunciación en este periodo tuvieron un alcance mayor en comparación a las etapas anteriores en las que se fue desarrollando el rock en la

ciudad de México. Mediante contenidos que hacían referencia a la situación de inseguridad en la ciudad y su ambiente de miedo, el apoyo a la lucha por los derechos de las comunidades indígenas, el respaldo al reconocimiento de los derechos de los homosexuales y la protesta por la marginación social en algunas regiones del Distrito federal, las canciones de rock emitieron diversos mensajes dirigidos no sólo a los jóvenes, sino a la sociedad en general. Como medio de expresión, este género musical se aprovechó para emitir diversos llamados a una mayor tolerancia frente a la diversidad de ideas pero también a que se observara lo que sucedía alrededor de todos los ciudadanos, de modo que comprendieran las causas de diversas problemáticas que les afectaban.

Esta forma de contracultura, que fue sobre la que se ocupó el presente capítulo, implicó una toma de conciencia por parte de los músicos y de los seguidores del rock en la ciudad, con los que dio forma a un puente comunicativo o, en palabras de Raymond Williams, a una *estructura de sentimiento* a través de la cual se canalizó y expresó la inconformidad social. Los cambios producidos por esta forma de contracultura, no fueron visibles materialmente, pero los discursos de las canciones colaboraron a que una parte importante de la sociedad reflexionara acerca de su realidad y a que tomara medidas para buscar mejorar su situación, así mismo, fue un paso importante para la modificación del pensamiento, lo cual se reflejó en una mayor crítica a los acontecimientos del país y a una mayor tolerancia frente a la diversidad social, étnica y cultural.

El rock nacional generado entre los años 1980 y 1994 dio cuenta de la vida en el país, de sus problemáticas existentes y de los matices de la vida cotidiana en la ciudad. *Maldita Vecindad* se refirió al Distrito Federal como *Un Gran Circo*, canción con la que finalizo este capítulo y que considero que es una representación de cómo un amplio sector de la sociedad pudo encontrar a través de la letra una

reproducción del espacio del que fue espectador y partícipe al mismo tiempo. La pobreza, los niños de la calle, las pandillas, la inseguridad, la corrupción y las crisis económicas son los elementos contra los que se manifiesta esta composición, a la vez que son los mismos que impulsan a las personas a buscar los medios para lograr superarlos y mejorar sus condiciones de vida.

*Difícil es caminar
en un extraño lugar
en donde el hambre se ve
como un gran circo en acción;
en las calles no hay telón
así que puedes mirar como rico espectador
-Te invito a nuestra ciudad.*

*En una esquina es muy fácil que tú puedas ver
a un niño que trabaja y finge sonreír,
lanzando pelotas pa' vivir,
sólo es otro mal payaso para ti.
También sin quererlo puedes ver
a un flaco extraño gran faquir
que vive y vive sin comer
¡Lanzando Fuego!*

*Gran Circo es esta ciudad.
Un alto, un siga, un alto...*

*Es mágico este lugar
mientras más pobreza hay
más alegría se ve.
En las calles hay color,
no falta algún saxofón
al terminar la función
allá en el palco de honor
nadie podrá ya reír...³⁷⁰*

³⁷⁰ Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, "Un Gran Circo", en *El Circo*, México, Ariola, 1991, disco en formato LP, pista 5, 4:11 min.

Consideraciones finales.

Los años de la contracultura del rock en la Ciudad de México.

La contracultura del rock en la Ciudad de México fue un proceso que tardó más de veinte años para consolidarse. Los acercamientos periodísticos realizados en torno a esta temática, han resultado muy generales. Sus interpretaciones consideran que esta manifestación tuvo un funcionamiento ligado a su similar acontecido en Estados Unidos de América, donde surgió el movimiento hippie durante la década de los años sesenta. Dentro de este conjunto identifiqué a José Agustín y Carlos Martínez Rentería- reconocidos en México como dos de los intelectuales más cercanos al tema aquí estudiado-, quienes en diversas publicaciones relacionan a este fenómeno con el consumo de drogas, y un carácter de resistencia u oposición al sistema sin llegar a un análisis de fondo que cuestione cuáles son los factores que influyeron directamente en la conformación de esta manifestación social.

A pesar de que es innegable la influencia musical y cultural de Norteamérica y Europa, el uso del rock como medio de expresión y desahogo de la situación en nuestro país tuvo que atravesar por diferentes etapas para obtener espacios donde su alcance social fuera mayor. De manera que no se puede considerar que la contracultura en México haya sido un proceso simultáneo con el estadounidense. Fue a través de un acercamiento realizado desde el quehacer histórico, que he logrado retomar elementos que me han permitido relacionar el funcionamiento del rock dentro del espacio urbano, no solo de los jóvenes, sino de un amplio sector de la sociedad con los acontecimientos ocurridos en la temporalidad aquí abordada (1955-1994).

El proceso de la contracultura en México, fue abordado con anterioridad por José Agustín para señalar que durante las décadas de 1960 y 1970 los jóvenes tomaron una postura de oposición al modelo de cultura institucional, sus ideas se

apoyaron en el uso de un modo de lenguaje, el cabello largo y una forma de vestir con la que se sentían caracterizados e identificados con los grupos musicales de su preferencia, cómo los *Rolling Stones* o *The Beatles*. Una característica adicional fue el consumo de las drogas como un medio para tener acercamientos con otras percepciones de la realidad. Sin embargo, los alcances de esta interpretación son limitados. Para el caso aquí desarrollado decidí ampliar el espacio de influencia de esta manifestación, llegando hasta el momento en que la letra de las canciones posicionaron al rock como un portavoz de la población de la ciudad frente a sus inconformidades, inquietudes, frustraciones y transformaciones culturales.

a) La contracultura, una manifestación de carácter social.

Para desarrollar este trabajo me apoyé en Theodore Rozak, quién como señalé en el capítulo cuarto, considera que la contracultura es un proceso de búsqueda y oposición a ciertos modelos sociales y culturales donde los jóvenes tratan de encontrar elementos que los doten de una identidad propia acorde a sus intereses. Sin embargo, para el caso aquí estudiado, me interesó que dentro de mi interpretación los alcances de esta manifestación se reflejaran en un espacio más amplio, es decir, que su impacto alcanzara a otros sectores de la sociedad más allá de los grupos juveniles que escuchaban rock.

Por lo tanto, es de vital importancia la capacidad de esta manifestación para establecer vínculos con uno o varios grupos dentro de una población; de manera que para enriquecer la definición de contracultura, sumé la idea de la *Estructura del Sentir*, desarrollada por Raymond Williams. Dicho postulado señala que las “estructuras” son conciencias empíricas que surgen como respuestas a una situación en particular. Al ser formadas a partir de una experiencia, tienen como objetivo transmitir un sentimiento de identificación entre varias personas acerca de

una circunstancia que fue mejor en otra época o bien frente a una problemática que les afecta en común.

La contracultura es entonces una manifestación que da cuenta de un proceso de resistencia a ciertos modelos de vida que no son funcionales para uno o varios sectores de la sociedad, principalmente por la existencia de diferencias entre la realidad y un discurso oficial, promovido por un grupo político a cargo del Gobierno. Las estructuras de sentimiento se hacen manifiestas, en este caso particular, a través de la letra de algunas canciones de rock que, al ser escuchadas por los miembros de un sector de la sociedad – que dominen el idioma en que está escrita-, pueden encontrar elementos que le resulten similares con las problemáticas que enfrenten en su vida cotidiana. Al ocurrir el sentimiento de identificación, uno o varios individuos pueden reflexionar acerca de cuáles son las alternativas para hacer frente a las diversas dificultades de carácter político, económico o social que acontecen en su entorno. También les puede remitir a un sentimiento de nostalgia al recordar momentos de su vida que fueron mejores ya sea en alguna experiencia o bien en su calidad de vida.

b) Primeras notas y letras. Una larga experiencia.

i. Los inicios

Con la llegada del rock a México, a mediados de la década de los años cincuenta, se dio apertura a un mercado musical que en poco tiempo fue apropiado por un sector juvenil que consideró que este era acorde a los intereses que buscaban. Los primeros grupos formados en el país en torno a este género, y que estuvieron activos durante los años sesenta, dedicaron sus discos y canciones a temáticas basadas en el amor y un deseo de disfrutar su juventud al mismo tiempo que poseían grandes expectativas acerca sus proyectos de vida, cómo lo fue el ejemplo

de la canción *Un Hombre Respetable*, la cual enunciaba el triunfo personal a partir del esfuerzo constante: *De día y noche he trabajado y siento satisfacción/ Y ahora soy un hombre que les causa admiración/ Soy un hombre respetable y el mundo está a mis pies.*

Por otro lado, ante la desaprobación social que se dio al rock por considerarlo una falta a los principios morales de una sociedad conservadora cómo lo fue en aquella época, algunos grupos como Los Locos del Ritmo buscaron deslindarse del señalamiento que los juzgaba como rebeldes: *Yo no soy un rebelde sin causal/ Ni tampoco un desenfrenado/ Yo lo único que quiero es bailar Rock & Roll y que me dejen vacilar sin ton ni son.* Mostrado una vez más el simple deseo que tenían muchos jóvenes por disfrutar esa fase de su vida.

A pesar de que esta etapa es conocida cómo la época del *fusil* debido a las constantes imitaciones y traducciones de la letra de éxitos de rock norteamericano, estos grupos son parte importante para la experiencia de los grupos que posteriormente fueron surgiendo en el país.

No considero este período cómo una manifestación contracultural, ya que los alcances del contenido de las canciones solo tuvieron efecto en los sectores juveniles pertenecientes a las clases medias y altas. De manera que su contenido no era incluyente y la forma de vida que promovían solo tuvo alcance dentro del espacio mencionado. Hay que recordar que uno de los problemas que más afectaron a México durante la segunda mitad del siglo XX fue la pobreza, el desempleo y la desigualdad económica y social.

ii. Las primeras protestas.

Con el inicio de la década de los años setenta, comenzaron a formarse las bases para una manifestación contracultural del rock en México. Las constantes imitaciones a los estilos musicales de los grupos norteamericanos y europeos

permitieron a las bandas mexicanas ir desarrollando un sonido propio, mismo que se nutrió de las experiencias de represión juvenil en los años 1968 y 1971 dando paso a las primeras canciones que expresaron una interpretación de la realidad mexicana y de las inconformidades de los jóvenes frente a las posturas que la sociedad tenía acerca de sus preferencias musicales, culturales y de consumo.

La restricción, -que en el plano legal no fue una prohibición-, de los conciertos y difusión del rock fueron un obstáculo frente al que algunos grupos se vieron obligados a desaparecer, sin embargo hubo otros que se mantuvieron gracias a su adaptación al estilo de rock-blues con el que triunfó *Three Souls in my Mind*. Si bien en esta década el desarrollo de nuevas propuestas musicales dentro del rock nacional fue lenta, comenzaron a surgir las primeras canciones que motivaron a otros grupos a crear composiciones que reflejaran su contexto. *Vivir en México es lo peor/ nuestro gobierno está muy mal/ y nadie puede protestar/ porque lo llevan a encerrar.*

La moda del *hippie*, extendida durante la década de los años setenta en el país, si bien fue de gran influencia entre los jóvenes, no fue más que una moda promovida por la imitación del movimiento contracultural norteamericano. A pesar de sustentarse en una idea de resistencia al sistema a partir de promover el amor, la paz, la hermandad y el apoyo entre sus iguales, dicho estilo de vida no tuvo trascendencias importantes en la forma de vida de los jóvenes. Gran parte de su desaprobación radicó en el peso que sus practicantes dieron al consumo de drogas, manteniéndose en la individualidad y sin generar propuestas que ofrecieran alternativas frente al contexto social. Pese a sus limitaciones, la década de los años setenta fue para el rock en México el antecedente principal para una consolidación de la contracultura.

c) El gran cambio del rock: Contracultura

La transición de la década de 1970 a la de 1980 representó para el rock una etapa de transformaciones ocurridas en medio de una crisis provocada por las restricciones culturales y de difusión hacia el género. Sin embargo, fue en este periodo que se logró consolidar la contracultura gracias a las influencias que recibió de las nuevas propuestas internacionales, así como por el giro que dieron los músicos a la letra de sus canciones con las que lograron llevar a cabo una mayor identificación y aceptación con un sector más amplio de la sociedad.

El cambio del rock hacia una manifestación contracultural tuvo lugar al inicio de la década de los años ochenta. A pesar de su importancia, este proceso ha sido omitido en los trabajos con carácter de difusión histórica, cómo lo es el caso del documental *La Célula que Explota, Rock Mexicano, 1971-1999*.³⁷¹ Este filme asume que una vez iniciado el octavo decenio del siglo XX, el rock pasó automáticamente a ser aceptado socialmente y comenzó a gozar de éxito en todos los espacios culturales y comerciales. Sin embargo, se trata de una transición más complicada donde convergen llegada del movimiento musical internacional conocido como *New Wave*, y los cambios que los músicos dieron a sus canciones con el objetivo de lograr un mayor alcance, identificación y sensibilización con la sociedad mexicana y su contexto de crisis. Esto se logró en gran medida por los medios periodísticos que desde la década anterior dedicaron sus esfuerzos en apoyar al rock que se iba desarrollando en México.

El rock nacional no habría logrado desarrollarse sin la ayuda de dos revistas que durante varios años dieron apertura y dedicaron sus espacios a la difusión cultural, comercial y a la actualización de las propuestas que se generaron en torno a este género dentro y fuera del país: *Conecte*, dirigida por José Luis Pluma, donde

³⁷¹ Enrique Krauze, Rafael Montero, Oscar Sarquíz, *La Célula que Explota, Rock Mexicano. 1971-1999*, México, Clio, 1999, 44 min.

se publicaron trabajos de crítica con respecto a la situación artística en la ciudad y otras partes del país y *Sonido*, dirigida por Walter Schmidt, debido a la importante puerta de entrada que representó para la llegada de nuevas perspectivas musicales internacionales que se desarrollaron principalmente en Europa y que eran en la mayoría de los casos desconocidas en México.

Ambas publicaciones impulsaron la entrada de la *New wave*, la cual representó una transformación y actualización de la forma en que se hacía rock en México. La influencia de este movimiento –con su amplio campo de novedades artísticas–, originó un nuevo interés de los espacios de difusión cultural que dio apertura a los grupos de rock que realizaban sus proyectos en la ciudad. Un número considerable de las bandas vieron en este periodo una oportunidad para consolidar sus propuestas con la intención de extender sus ideas a todos los sectores de la sociedad y no conformarse con dirigirse solo a los jóvenes.

i. Dos formas de rock contracultural.

Los cambios ocurridos en el rock mexicano por influencia de la *New Wave* ampliaron las posibilidades musicales con las que se componía este género. Los grupos ahora contaban con nuevas ideas que enriquecieron sus contenidos tanto en la música como en sus letras. Con la ampliación de las temáticas abordadas en las canciones, la atención que la sociedad puso sobre el rock fue cada vez mayor. En consecuencia, también incrementó su número de seguidores ya sea porque gustaban del contenido sonoro o bien porque se sentían identificados con alguna de las situaciones incluidas en la lírica.

Propongo que existen dos formas de contracultura dentro del rock. La primera la he contemplado en un periodo entre mediados de la década de los años setenta y a lo largo de la de los años ochenta. Las bandas pertenecientes a esta

vertiente de la contracultura provienen de sectores ligados a las clases medias y altas que contaban con un amplio bagaje cultural y musical gracias a su condición económica con la que podían realizar viajes a diversas partes del mundo, -ya sea con fines vacacionales o educativos-, así como también porque contaban con la posibilidad de adquirir material discográfico importado que no se obtenía fácilmente en el país.

Dentro de este nivel he identificado a grupos como *Size*, *Decibel* o *Música y Contracultura*, quienes formaron sus proyectos y produjeron sus discos de manera independiente. Estas bandas buscaron y organizaron su difusión por medio de las relaciones sociales que lograron establecer con diversas instituciones culturales que les proporcionaron espacios como teatros y salas de conciertos para sus presentaciones. Los objetivos de estas agrupaciones fueron meramente artísticos, de manera que buscaron expresar un concepto musical y estético de la forma en que lo habían concebido y desarrollado sin la intervención o restricciones que les podía imponer firmar un contrato con alguna compañía. Estos grupos forman parte del llamado *underground mexicano*.

La segunda forma de contracultura que encontré a lo largo de la investigación la contemplo entre 1980 y 1994. Considero que esta es más apegada a la interpretación que he intentado desarrollar en esta tesis puesto que sus alcances sociales son más amplios. Algunas de las bandas que incluyo dentro de este conjunto son *Chac Mool*, *Botellita de Jerez*, *Real de Catorce*, *Rodrigo González*, *El Personal*, *El Haragán y Cía*, *Tex-Tex*, *Maldita Vecindad*, *Tijuana No*, entre otros. En este nivel, el objetivo del rock fue ofrecer un acercamiento o una idea que concientizara y sensibilizara a la población acerca de las problemáticas que desde años atrás venían aconteciendo en el país, tales como el desempleo, las devaluaciones, la delincuencia, la corrupción y la inseguridad. Las canciones fueron una expresión

de resistencia y oposición al *status quo* que se difundía por medio de un discurso oficial emitido por el gobierno y con el cual intentaba hacerse creer a la gente que la situación nacional era buena.

Las letras de las canciones de esta forma de contracultura tuvieron un contenido y compromiso social. Trataron de hacer un llamado a la reflexión y a la tolerancia frente a los procesos de transformación cultural, moral y de pensamiento que ocurrieron durante la década de los años ochenta. En comparación con las décadas anteriores, esta forma de hacer rock tuvo un alcance más amplio. Esta forma de contracultura implicó una toma de conciencia por parte de los músicos y de los seguidores del rock. Se logró crear un puente comunicativo o, en palabras de Raymond Williams, a una *estructura de sentimiento* que canalizó y manifestó la inconformidad social. El rock nacional generado entre los años 1980 y 1994 dio cuenta de la vida en el país, de sus problemáticas existentes y de los matices de la vida cotidiana en la ciudad.

Con esta investigación logré ampliar y modificar la interpretación que tenía de la contracultura, la cual estaba ligada a la versión ofrecida en diversos medios periodísticos de espectáculos. Gracias a las revisiones historiográficas, hemerográficas y a las entrevistas que realicé, pude conocer una perspectiva de la contracultura del rock nacional no había sido estudiada a profundidad: aquella que considera las etapas de búsqueda de un sonido propio por los que atravesó el rock en México, así como su proceso para contrarrestar el rechazo político y social que enfrentó durante más de veinte años. Además, logré conocer las experiencias de diversos músicos que compartieron conmigo las expectativas que tuvieron en este género para hacerlo una forma de vida y un compromiso social que reflejaron en la letra de sus canciones.

En la investigación adopte un espacio temporal entre 1980 y 1994 como los años en que pienso que la contracultura tuvo mayor incidencia social, sin embargo, no con ello asumo que esta manifestación haya dejado de existir. Considero que actualmente la contracultura continua funcionando con músicos de rock que se han mantenido al margen de cerrar tratos con compañías discográficas y optan por desarrollar sus proyectos de forma independiente. Esto es muy similar al primer nivel de contracultura que he enunciado, donde los músicos dan prioridad a la formación de sus propuestas musicales y que continúan siendo parte del *underground* mexicano, piénsese por ejemplo en *Decibel*, que actualmente continua en actividad o en *Armando Palomas*, quien desde hace más de veinte años ha producido sus discos de forma autónoma.

El acercamiento histórico al rock como género musical o como manifestación contracultural aún tiene muchos espacios por estudiarse. Son incontables los grupos que han existido en el país desde mediados del siglo XX y cuyos discos han quedado en el olvido. Una catalogación del material discográfico que se ha producido a nivel nacional podía colaborar para tener registro cuantitativo de las diversas propuestas de rock que se han desarrollado en el país. Del mismo modo también hace falta particularizar en cada uno de los subgéneros que pueden tener una relación con el rock, ya sea el *reggae*, *ska*, el *rap*, entre otros, pues todos ellos han tenido sus propias líneas de interés e inconformidades políticas y sociales, mismas que han expresado en diferentes momentos en México.

ANEXO DE CONCEPTOS

a) Cultura.

De manera operativa, podemos definir a la cultura como *el conjunto de actitudes y valores*³⁷² que establecen un lazo de unión que no es visible pero si reconocible entre los miembros³⁷³ de una esfera social definida.

En este caso, parte de los elementos que dotan de carácter cultural a los mexicanos pueden ir desde el uso del español como lenguaje, así como las formas de expresión que derivan del mismo y que son de uso común; ya sean refranes, modismos y hasta las *groserías*, por considerar algunos ejemplos. Los cultos religiosos como el catolicismo y la Virgen de Guadalupe que, aunque no abarcan totalmente el territorio, si son ampliamente reconocidos entre la población. Así mismo, también podemos considerar como elementos culturales a las formas de pensamiento y modos de vida los cuales van guiados por las experiencias y enseñanzas transmitidas entre grupos sociales o familias.

En lo que se refiere a la experiencia, esta es definida en parte por factores como la situación geográfica, misma que genera cierto tipo de necesidades reflejadas en las formas de desarrollo, las creencias, tradiciones y consumo. Estos factores definen rasgos distintivos con los que se caracteriza un conjunto poblacional;³⁷⁴ las formas de vida y las metas a definidas como sociedad responden a una visión del funcionamiento social y se encaminan a un fin o progreso.³⁷⁵

³⁷² Peter Burke, *Historia y Teoría Social*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p.174.

³⁷³ Haciendo referencia al conjunto social en general. Sin considerar condicionantes como la clase social, ni el nivel económico, simplemente es una forma de abarcar a la sociedad dentro de sus rasgos más generales: idioma, ubicación geográfica, usos y costumbres.

³⁷⁴ Bolivar Echeverria, *Definición de cultura*, México, Itaca-UNAM, 2001, p.29.

³⁷⁵ *Ibidem*, p.33.

Un modelo cultural no permanece estático. Durante los dos últimos siglos, con el aumento de las tecnologías en comunicación, la interacción es cada vez más común y sencilla. El establecimiento de relaciones con otros grupos sociales y modelos culturales modifican de alguna manera significativa el funcionamiento sistemático de la cultura, sin embargo no puede haber una absorción total de una cultura sobre otra, únicamente incorporaciones basadas en los intereses que motivan al establecimiento de dichas relaciones interculturales. Al hacer referencia al establecimiento de relaciones sociales con otros grupos culturales, Bolívar Echeverría señala que *la identidad consagra la comunidad*,³⁷⁶ es decir, que los actos de una sociedad son influidos por la politización de la vida humana, lo cual se refiere a que la búsqueda de relaciones para obtener beneficios que pueden ser, económicos, sociales, culturales y políticos.

b) Cultura oficial.

Una de las características básicas de la organización de un grupo social es la adopción de un modelo de gobierno. En teoría, este debe cumplir por medio de la vía institucional y legal con la labor de emitir políticas y leyes que regulen y garanticen atender a las necesidades de una nación, pero que sobre todo, aseguren mantener un orden.

La conservación del orden bajo la tutela de un régimen debe guiarse por un conjunto de reglas y normas que garanticen la estabilidad social mediante la atención de las demandas que esta requiere para satisfacer sus necesidades más básicas. Considerando la competencia de las últimas décadas en materia política de ciertos grupos dominantes y partidarios que buscan mantenerse en el poder, se

³⁷⁶ Bolívar Echeverría, *Op cit.*, p. 186.

hace uso de estrategias que les garanticen asegurar su permanencia en el ejercicio del poder.³⁷⁷

A la formación de un modelo social y de cultura establecido por un gobierno se le puede reconocer como cultura oficial. Cuenta con un carácter institucional y jerarquizante, estableciendo así parámetros o un *status quo* para ejercer cierto control social mediante principios morales, simbolismos y demás ideas que legitimen y justifiquen el control ejercido por el régimen. Mario Margulis define los modelos de cultura oficial como aquellos que “oprimen y explotan al pueblo, [...] roban sus productos y sus consignas y se las devuelven en mensajes empobrecidos y estereotipados, [...] venden disfrazada de lo nacional una cultura mecanizada, mistificadora y dependiente.”³⁷⁸

Podemos considerar que en la actualidad, los medios por los que se transmiten dichos modelos son la televisión, el cine e incluso las modas. Al generar divisiones sociales, los principios de la cultura oficial provocan inconformidades en algunos sectores, generando fragmentaciones que pueden ir, desde una simple protesta o queja hasta la búsqueda de alternativas que intenten sanear las contradicciones generadas dentro de la cultura oficial.

c) Cultura popular

Las apreciaciones reales entre el *status quo* y la realidad tienden a ser contradictorias. Al existir fragmentaciones e inconformidades causadas por la

³⁷⁷ En este caso implicaría la degeneración de un modelo de gobierno como la democracia en donde se pasa de una legítima representación del pueblo, al ejercicio de la olocracia a partir del uso del populismo para movilizar e influir en las masas sustituyendo la argumentación política por la especulación. Una interesante revisión sobre las diversas formas de gobierno y las teorías políticas desde su base teórica, su funcionamiento y degradación puede encontrarse en: Norberto Bobbio, *La teoría de las formas de gobierno en la historia del pensamiento político: año académico, 1975-1976*, México, F.C.E., 2001, 193 p.

³⁷⁸ Mario Margulis, “La cultura Popular”, en *La cultura popular*, Adolfo Colombres, (comp.), México, Ediciones Coyoacán, 2002, p. 48.

incongruencia entre la interpretación del contexto que hace un régimen de su entorno y la sociedad, ésta última busca alternativas que les permitan atender, desde un punto de vista más cercano al que realmente viven, las problemáticas que enfrentan en su vida cotidiana.

La cultura popular tiende a ser relacionada con la pobreza, esto principalmente a que se basa en la experiencia común y solidaria además, los sectores sociales donde surgen estas manifestaciones es en las periferias de las grandes ciudades, en las zonas marginales donde existe una mayor preferencia y conservación de las tradiciones. Quizá sean pocos los lugares céntricos de las urbes donde aún se conserva la herencia o tradición de una forma de vida que se ha transmitido por generaciones, puede pensarse en el caso de algunas colonias céntricas de la ciudad como el barrio de Tepito y la Lagunilla.³⁷⁹

La herencia y conservación en la memoria colectiva de la experiencia, puede atribuirse a que en la mayoría de los casos remiten a formas de vivir u organizarse que en una temporalidad pasada funcionaron socialmente.³⁸⁰ Es así que la idea de lo popular se puede relacionar con una intencionalidad del rescate de todo aquello que aún sirve para solucionar problemas inmediatos. Consiste en una organización donde todos los sectores populares o pueblos que se conservan en los alrededores de un espacio urbano son participes de una reconfiguración de la forma de dirigir su entorno –por pequeño que éste sea-, para formar una concepción de cultura que les permita conservar sus tradiciones y medios que le resulten dinámicos para

³⁷⁹ Nestor Garcia Canclini, "Culturas de la Ciudad de México: Símbolos colectivos y usos del espacio urbano", en *El Consumo cultural en México*, Nestor Garcia Canclini (coord.), México, CONACULTA, 1993, p. 53.

³⁸⁰ Rodolfo Stavehagen, "La cultura popular y la creación intelectual", en *La cultura popular*, Adolfo Colombes, (comp.), México, Ediciones Coyoacán, 2002, p. 22.

desarrollarse, al mismo tiempo que visualizan las necesidades y retos para no aislarse de mantener relaciones las zonas urbanas más desarrolladas.³⁸¹

La cultura popular se basa en la búsqueda y reintegración de aquellos elementos que proporcionen respuestas reales a las necesidades particulares de una comunidad y que, en la mayoría de los casos, no entran en las consideraciones de las gestiones legislativas de un régimen. Como forma de organización se estructura y organiza con intereses internos que obedecen a factores como su ubicación, su clima y sus actividades productivas.³⁸²

La cultura popular posibilita el desarrollo de los sectores dominados al liberarlos de los modelos dirigidos para las masas.³⁸³ Al ser originada por los sectores marginados, esta carece de medios técnicos y únicamente se limita a responder a las necesidades imperantes dentro de una comunidad. La cultura popular tiene una finalidad productiva en beneficio del espacio donde tiene lugar su ejercicio y no contempla integrarse a los grandes espacios mercantiles urbanos.

Más allá de generar beneficios reflejados en la forma de vida, la cultura popular promueve la concientización de los sectores a los que acoge. Les dota de un sentido de identidad y de defensa que les permite confrontarse, si no de una forma revolucionaria, si como una forma de resistencia a las acciones políticas y mercantiles que tratan de integrarlos a su sistema.

Tanto la cultura oficial, así como en la cultura popular, dan cuenta de ser modelos enfocados a grandes grupos sociales; dentro de los mismos se dan fragmentaciones que son definidas tanto por niveles económicos pero también por factores generacionales. La diferencia de edades entre unos miembros y otros

³⁸¹ *Ibidem*, p. 38.

³⁸² Mario, Margulis, *Op cit.*, p. 41.

³⁸³ Eduardo Nivón, "Consumo cultural y movimientos sociales", en *El Consumo cultural en México*, Nestor Garcia Canclini (coord.), México, CONACULTA, 1993, p. 125.

pueden representar contradicciones o choques ideológicos que pueden atribuirse a las formas de asumir el entorno, además la influencia que ejercen los tipos de relaciones sociales y educativas. Si a esto sumamos que, para los jóvenes que comienzan a desarrollarse en el creciente espacio urbano, sus intereses ya no sólo contemplan seguir con el modelo familiar bajo el que fueron educados; buscan progresar a mayor escala, algunos ejerciendo profesiones, otros mediante negocios o medios de trabajo más redituables pero sobre todo, a progresar de un modo que sus actividades y responsabilidades les brinden tiempo libre.

Es precisamente a través del establecimiento de nuevas relaciones entre diferentes modelos culturales que los jóvenes modifican y amplían su forma de interpretar su entorno y necesidades. Para mediados del siglo XX, la llegada de diferentes modas, estilos musicales, ideologías, así como los acontecimientos internacionales que repercutían en diversas partes del mundo comenzaban a provocar en los jóvenes la necesidad de buscar nuevas alternativas de organización social que se adaptaran mejor a sus intereses.

d) Contracultura

Para comprender la contracultura, esta no debe pensarse como un acontecimiento surgido de la creación de los jóvenes a partir de un momento de tiempo libre y ocio. Es necesario analizar los factores que derivan en su existencia y desarrollo desde un plano más amplio del que generalmente se nos presenta.

Retomando experiencias basadas en lo social y no en lo político, la cultura popular se vuelve una alternativa que guarda una relación estrecha y real entre la sociedad en general –muy a diferencia del modelo oficial del régimen, orientado a

las masas con fines de control-, es más incluyente y proporciona soluciones reales a las necesidades de un entorno³⁸⁴.

Con estas interpretaciones y aplicaciones del concepto de cultura es necesario preguntarse, ¿Qué es la contracultura? Para esta investigación se le ha definido como una manifestación capaz de determinar ciertos hábitos o un estilo de vida como una respuesta y contraposición al modelo y concepto de cultura oficial establecidos por un régimen. Es aquella desafiliada a los principios y valores fundamentales de nuestra sociedad.³⁸⁵ Sin embargo, ¿Dentro de que espacios se mueve la contracultura y en qué es vulnerable?

Hay que concederle a la contracultura cierto carácter de manifestación popular, sobre todo porque se mantiene ligada de forma cercana a la forma de vida de la sociedad común. Sin embargo, su alcance tiende a ser más reducido y se dirige a un fragmento de la sociedad en particular. En este caso de estudio, y al dirigirse especialmente a los jóvenes, la contracultura surge dentro de grupos sociales donde sus integrantes pertenecen a clases medias, mismas que cuentan con el tiempo para analizar su entorno y generar opiniones así como alternativas y propuestas para tratar de mejorarlo. Tomando en cuenta la relación de la contracultura con los jóvenes así como su vínculo con la creación artística como formas de expresión de lo contracultural, son también estas clases medias las que cuentan con recursos suficientes para dicho ejercicio creativo.

Es en este punto donde radica la vulnerabilidad de la contracultura; al estar relacionada durante las últimas décadas como una actividad propia de la juventud, esta tiende a mercantilizarse³⁸⁶, convirtiéndose en modas y degenerando sus

³⁸⁴ Adolfo Colombres, "La cultura Popular", *La cultura popular*, Adolfo Colombres (coord.), México, Ediciones Coyoacán, 2002, pp. 41-65.

³⁸⁵ Theodor Roszak, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Kaidós, 1970, p. 57.

³⁸⁶ Roszak, *op cit*, p. 41.

objetivos, transformándola en cultura de masas; esto si se le integra a una fracción más de las alternativas de *status quo* ofrecidas a los diferentes sectores sociales.

En conclusión, si bien la contracultura, como fenómeno social, puede expresar una forma de rebeldía y descontento, esta no puede ser considerada como revolucionaria, puesto que no implica una ruptura definitiva con el conjunto social bajo el que se desarrolla, únicamente ofrece una propuesta alternativa sobre cómo asumir la realidad limitándose a ciertos hábitos en los usos y costumbres.

Esta breve descripción, no llena el vacío existente en los estudios interpretativos sobre la contracultura, únicamente invita a abrir el campo para mejorar su estudio y comprensión. Los movimientos contraculturales no deben mantenerse limitados a una relación jóvenes-música-mercado, es necesario un análisis histórico y social de los alcances y momentos en los que este fenómeno ha tenido lugar en diversas épocas y lugares del mundo como medio para resolver o proponer alternativas para atender incongruencias en el funcionamiento social.

ANEXO DE CANCIONES

Yo No Soy Un Rebelde Los Locos del Ritmo, Rock! (1959-1960)



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.

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

Que se suelten las melenas,
vengan abajo los copetes,
hay que se quiten las corbatas,
que se pongan las chamarras,
las guitarras, las rodillas sin parar.

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

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.

Un Hombre Respetable Los Hitters, Un Hombre Respetable (1964)



Les diré que fui un don nadie
y ni una chica se fijaba en mi
Hoy muchas cosas he logrado,
ya han de saber porque razón.

De día y de noche he trabajado y siento satisfacción.
Y ahora soy un hombre que les causa admiración.
Porque tengo mis millones y chamacas de a montón
Soy un hombre respetable y el mundo está a mis
pies.

Soy todo un señor, de todo tengo lo mejor.
Si voy a fiestas o reuniones
Siempre llego en carro sport.
Y mi novia es artista de cine y televisión.

Y ahora soy un hombre que les causa admiración
Porque tengo mis millones
y chamacas de a montón
Soy un hombre respetable
y el mundo está a mis pies.

Puedo tener lo que yo quiera
y darme el lujo de escoger.
Ahora voy feliz por el mundo
y en el mañana no debo pensar.
Pues de una cosa estoy seguro
y no me debo preocupar.

Y ahora soy hombre que les causa admiración
Porque tengo mis millones
y chamacas de a montón
Soy un hombre respetable
y el mundo está a mis pies.

Tlalócmán
Los Tepetatles, Arau A Go Go (1965)



De día, muy temprano tengo que checar,
 de noche, me transformo en el Tlalócmán.
 Me sobran supe poderes también me sobra debilidad,
 de noche mi súper vista te puede nena radiografiar
 me dicen Gutierritos los que no saben que soy
 Tlalócmán.

Eh combatido a los villanos
 que del espacio suelen llegar,
 pero mi suegra me quiso regañar por haragán.

De día, muy temprano tengo que checar,
 pero de noche, me transformo en el Tlalócmán,
 Me sobran súper poderes también me sobra debilidad
 y con mi súper mano hoy la quincena voy a pagar.
 De mañana cajero, de noche baby soy el Tlalócmán

Soy rete man, man, man, man,
 muy, muy, man, casquita man
 man, man, man
 soy el Tlalócmán

Yo tengo, una doble personalidad,
 soy tímido, pero puedo amarte de verdad
 soy tímido y de noche soy el Tlalócmán
 soy Tlalócmán.....

Marihuana
Peace and Love (1971-1990)



I like marihuana
 You like marihuana
 We like marihuana too

Mari, marihuana
 Mari, Marihuana
 Mari, marihuana
 Mari, Marihuana

I like marihuana
 You like marihuana
 We like marihuana too

Mari, marihuana
 Mari, Marihuana
 Mari, marihuana
 Mari, Marihuana

I like marihuana
 You like marihuana
 We like marihuana too

Mota de Tijuana
 Mota de Tijuana
 Mota de Tijuana
 Mota de Tijuana

I like marihuana
 You like marihuana
 We like marihuana too

Abuso de Autoridad
Three Souls in my Mind (1975)



¡Vivir en México es lo peor!
Nuestro gobierno está muy mal.
Y nadie puede protestar,
porque lo llevan a encerrar.

Ya nadie quiere ni salir,
ni decir la verdad.
Ya nadie quiere tener,
más líos con la autoridad.

Muchos azules en la ciudad
a toda hora queriendo agandallar,
No, ya no los quiero ver más.

Y las tocadas de rock,
ya nos las quieren quitar.
Ya solo va a poder tocar
el hijo de Díaz Ordaz.

Nuestros Impuestos
Three Souls in my Mind (1976)



La familia de Echeverría
a un gran viaje se piro,
Doña Esther y su marido,
se fueron a dar un rol.

Y es que nuestros impuestos están trabajando
es que nuestros impuestos están trabajando
y cada día hay que pagar más.

La tira ya tiene lujosas patrullas,
que cuestan un dineral.
Los sardos tienen armas nuevas,
pa' apañar al personal.

Y es que nuestros impuestos están trabajando
es que nuestros impuestos están trabajando
y cada día hay que pagar más.

Me suben la renta, me suben la luz,
me suben al agua, la leche también.
Subieron la mota, también el alcohol
y López Portillo va a ser el ganón.

Y es que nuestros impuestos están trabajando
es que nuestros impuestos están trabajando
y cada día hay que pagar más.

Nasty Sex
La Revolución de Emiliano Zapata (1971)



Oh my baby forgot
that the rocks can also
sing a song of love.

Oh, somebody told me
that she was sleeping
with a tricky guy.

Hey baby change your manners
and go by the way of the sun.
Can't you see that this kind of sex
is gonna let you down, let you down.

Oh, take is so easy when i tell you
not to run away.
Babe try to understand
and don't turn your face to reality.

Hey baby change your manners
and go by the way of the sun.
Can't you see that this kind of sex
is gonna let you down, let you down.

Oh my baby forgot
that the rocks can also
sing a song of love
sing a song of love
sing a song of love.

Mi forma de sentir
La Revolución de Emiliano Zapata (1979)



Cada vez que veo salir el sol como hoy,
nada más puedo pensar en ti mi amor.
La distancia no es razón para dejar,
la esperanza de algún día volverte a besar.

Solo tú, solo tú que conoces,
mi forma de sentir, mi forma de reír,
y hasta mi forma de llorar.
Solo tú sabes a donde voy,
solo tú sabes muy bien quien soy.

Cuando estoy yo solo en casa me pongo a pensar,
que conoces a alguien que de amor te pueda hablar.
Pero de una cosa estoy seguro oh mujer,
que lo que hay entre los dos nadie puede deshacer.

Solo tú, solo tú que conoces,
mi forma de sentir, mi forma de reír,
y hasta mi forma de llorar.
Solo tú sabes a donde voy,
solo tú sabes muy bien quien soy,

Cuando al fin el día llegue en que te vuelva a ver,
no te dejare partir pues podría enloquecer.
Nada en este mundo tendría su razón de ser,
sin tu amor yo nunca hubiera podido conocer.

Solo tú, solo tú que conoces,
mi forma de sentir, mi forma de reír,
y hasta mi forma de llorar.
Solo tú sabes a donde voy,
Solo tú sabes muy bien quien soy.

Solo tú.
Mi forma de sentir.
Solo tú.

Tonigth
Size, (1980)



I hate day and i hate nigh,
but cloudy days are quite all right.
I put my jeans on fitting tight,
my rubber suit and thin thin tie.
Let's grab the bike out of the garage,
we'll drive down the main street all night.

Get all disco idiots out of my sight,
cause I feel high and I dont' want to fight.
And if you don't like what's my life,
I'm going to kill your mother with my finger tonight.

El Visitante
Chac Mool (1980)



Bienvenido a la tierra,
libertad y amor,
las batallas que miras
son deporte, señor.

En algunos lugares
la miseria es mejor,
porque sus habitantes
la disfrutan, señor.

Alegría en las caras
solamente hallarás
y virtudes nobles,
donde sea encontrarás.

Dale vino, dale pan.
La verdad, hay que ocultar.

Y las llaves te entrego,
símbolo de amistad,
lo que quieras llevarte,
a escondidas nomás.

Dale vino, dale pan.
La verdad, hay que ocultar.

Un Mundo Feliz
Chac Mool (1980)



Yo soy un alfa verde
y no estoy radioactivo.
Mi madre es la probeta,
mi padre el matraz.
En el mundo donde vivo
no hay hambre ni pobreza.
Y nuestro enemigo es la pereza.

Yo trabajaré toda mi existencia,
y me compraré casa y muchos coches.
Viajes a la luna también pienso hacer,
y muchas mujeres quiero yo tener.

Un mundo feliz
Un mundo feliz

Cuando yo me siento triste y deprimido,
yo prendo la tele y todo está bien.
Lo más importante es no pensar,
me tomo una "mandy" y me pongo a dormir.

En la reservación viven los salvajes,
hombres primitivos sucios y dementes.
Todo el tiempo hablan de afecto y emoción,
pues no han comprendido lo que es la evolución.

Un mundo feliz
Un mundo feliz
Un mundo feliz
Un mundo feliz

Caseta de Cobro
El Tri (1988)



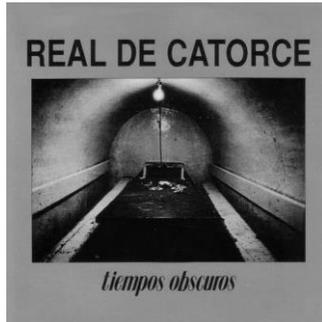
Con la lana que se paga un domingo,
en las carreteras de cuota,
se podría pagar la deuda
y comprar muchos kilos de mota pero...

Eso no puede ser.
Qué diría papa gobierno.
Quien les pagaría sus viajes, sus viejas,
sus casas, sus guaruras.

Con la lana que se paga un domingo,
en las carreteras de cuota,
se podría dar la vuelta al mundo
y construir otro estadio azteca pero...

Eso no puede ser
Qué diría papa gobierno.
Quién les pagaría sus viajes, sus viejas,
sus casas, sus guaruras, sus guaruras.

Suena el Viento
Real de Catorce (1988)



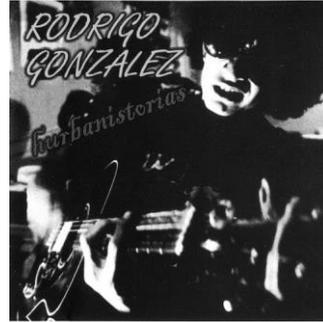
Suena el viento,
a la voz de un hombre muerto,
a lamento de mujer, a perro herido,
a tormenta en cada puerta, a vidrios rotos.

Suena y llega,
a volarme la cabeza,
a morderme la razón, a enfriar mi cuarto,
a inventar en qué mentirme, a ver si grito.

Puede ser un hombre, puede ser un tira,
puede hablar tranquilo mientras te estrangula.
Puede andar de día, puede andar de noche,
puede ahogar tu coche y mira feliz.

Mes de viento, días de lluvia.
Duermo con los dedos sobre el pecho.
Quiero probar la felicidad.
Quiero creer que se puede andar libre por las calles.

Ratas
Rodrigo González (1984)



Veloces sombras se escurren silenciosas,
al amparo de la oscuridad.
Veloces sombras se adueñan de las calles,
y las cloacas de la gran ciudad.
Voraces e inteligentes, gustan vivir entre gentes,
contándolas por millones, y de especies... diferentes.

Cinco por cada persona,
robándose el alimento,
Propagando enfermedades,
haciendo oler mal el viento.
Asesinando a los niños, sin que nadie haga nada,
escondidas en la matas, enseñándonos sus dientes,
llegan hambrientas las... ratas.

¡Ratas! saliéndose por mis ojos,
enredadas entre mis pestañas,
contándolas por manojos,
dotadas de millones de mañas,
ratas entre comerciante, 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.
Ratas mientras entro y salgo, royéndote las noticias,
queriendo quitarte algo, contándote cosas ficticias,
queriendo quitarte algo,
contándote cosas ficticias no, no, no...

Veloces sombras se escurren silenciosas,
al amparo de la oscuridad.
Veloces sombras se adueñan de las calles,
y las cloacas de la gran ciudad.

Alármala de Tos
Botellita de Jerez (1984)



La Lola, paciente mendigaba,
sufría, su jefe la obligaba,
con ella, sacaba buena lana,
la pobre era jorobada

Su madre, le metía al talón,
era perversa, y de mal corazón,
su hermano, vivía en el reventón,
el era lilo, amante de un pasón.

Alarma, Alármala de tos,
uno, dos, tres, patada y cos.

Ese día, pasaba normalmente,
cuando su padre, atacola de repente,
viólola, con un deseo demente,
y ella quiso, morirse en ese instante,
mato a su padre, cuando este la seguía
mientras su hermano, con su madre le ponía,
pensó que ayuda, jamás encontraría,
hasta que al fin, hallo un policía.

Alarma, Alármala de tos,
uno, dos, tres, patada y cos.

La Lola, su historia lloro,
y auxilio al "tira" imploro,
el azul, sonriendo la miro.
¿Qué creen que fue lo que paso?
¿Qué paso?

Siguióla, atacóla, golpeóla, violóla y matóla
con una pistola
Alarma, Alarmala de tos,
uno, dos, tres,
patada y cos,

Negro´s Blues
Botellita de Jerez (1985)



Yo trancé al Negro Durazo,
yo le puse un buen sablazo,
le vendí un pericazo
resultó ser harinazo.

Me pidió una mordida,
yo le abrí una herida,
en las patas, en las manos, en su hocico.
Yo trancé al Negro Durazo,
ay, yo le puse un buen sablazo.

Y aunque el General Mota
esté en su lugar, yo a ese Capitán
me lo voy a fumar, ni la bacha voy a dejar,
Caro Quintero qué me va a durar.
Negro es negro,
black is black, paint in black.

Yo trancé al Negro Durazo,
ay, porque el Negro Durazo,
no tiene blanquillos,
ay, porque el Negro Durazo,
los tiene negrillos.

San Juanico 84
El Tri (1985)



Fue el 19 de noviembre, cuando empezaba a amanecer, se escuchó un fuerte estallido, que hizo la tierra estremecer, una explosión de gas hizo cimbrar el norte de la ciudad, miles de niños y familias se quedaron sin hogar.

Algunos apenas se iban yendo a trabajar, otros todavía estaban durmiendo y no sintieron nada, y sin deberla ni temerla dejaron de existir, es que cuando a uno le toca le toca, que le vamos a hacer...

Todos los cuerpos calcinados, imposibles de reconocer, todas las casas derribadas, las tuvieron que demoler, en nuestras mentes ese día nunca, se va a poder borrar, cuando una fuerte explosión de gas hizo cimbrar el norte la ciudad.

Ahora quieren convertir en parque ese lugar, ya que esta ahogado el niño, ahora el pozo quieren tapar, mejor que indemnicen a los que se quedaron sin hogar y que intensifiquen las medidas de seguridad.

Hermanos debemos darle gracias a dios por poder vivir un día más, pues nadie de nosotros sabe cómo ni cuando ni donde nos va a tocar, puedes morir ahogado en una alberca o en cualquier bar o puede que este noche te duermas y nunca más vuelvas a despertar.

Hermanos debemos darle gracias a dios por poder vivir un día más, pues nadie de nosotros sabe cómo ni cuando ni donde nos va a tocar puedes morir en un accidente o de una enfermedad o puede que este noche te acuestes y nunca más vuelvas a despertar.

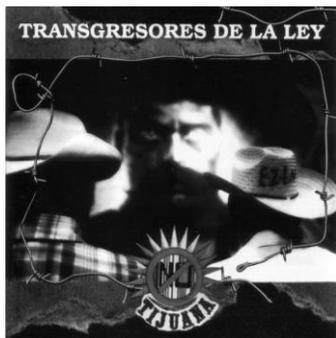
Nos queremos morir
Santa Sabina (1994)



Será entonces , que todo ya, nos queremos, nos queremos Comandante dice nos queremos morir ya entonces será, morir, queremos morir.

Hay san Juan de Letrán ora por nosotros. Comandante ora por nosotros, será entonces comandante todos nos queremos morir, déjame morir.

Transgresores de la Ley
Tijuana No (1994)



La piel del jaguar que adornaba el suelo,
hoy es noble armadura de mi pueblo.
Como un feroz guerrero defendiendo la tierra,
Zapata vive y sigue en pie de guerra.
Solo un puñado de hombres dispuestos a morirse
por continuar la revolución.

¡A defender la dignidad gritando fuerte
Tierra y Libertad!.

No pasarán de este lugar
la resistencia ni un paso atrás.

¡A defender la dignidad gritando fuerte
Tierra y Libertad!.

Las manos de este pueblo es sangre de mi raza,
de gente campesina que nunca descansa.
Esperando en la selva como rebelde trinchera
el indio sigue labrando la tierra.
Como un feroz guerrero defendiendo la sierra,
Zapata vive y sigue en pie de guerra.
Solo un puñado de hombres dispuestos a morirse
por continuar la revolución.

¡A defender la dignidad gritando fuerte
Tierra y Libertad!. No pasarán de este lugar
la resistencia ni un paso atrás!.

Borregos kamikazes
Tijuana No (1994)



Borregos kamikazes, siempre a sus pies,
Cumpliendo sus deseos en un dos por tres.
Lo adora, lo adula, a sus órdenes.
Y hasta las nalgas le presta de vez en vez.

Llegó el presidente, llamen a la gente.
Llegó el presidente llegó el gran cabrón.
Llegó el presidente, llamen a la gente.
Llegó el presidente, llegó el gran ladrón.

Que se vea la alegría, alejen a la pobreza.
Al demonio háganlo reina, y al demonio
píntale un coño.

Llegó el presidente, llegó la corrupción.
Llegó el presidente, llegó el gran cabrón.

Borregos kamikazes, siempre a sus pies.
Cumpliendo sus deseos en un dos por tres.
Lo adora, lo adula, a sus órdenes.
Y hasta las nalgas le presta de vez en vez.

Todo por el hueso enfermo de poder.
Todo por el hueso enfermo de joder.
Llegó el presidente.
Arre cabrones.

Subieron las arepas, subieron los cigarros,
subieron los pasajes, de autobuses y de carros.
Te digo que si todo, que te digo me lo amarro.
Contigo me he subido, digo porque yo me amarro.

Diva Francesa
Rodrigo González (1989)



Su mamá lo protegía mucho,
una mujer que parecía macho.
Su papá era débil de carácter,
siempre pegaba al pobre muchacho.
Sus hermanas le ponían vestidos,
sus amigos le echaban silbidos,
siempre estaba clavado en su casa,
no lo dejaban jugar con la raza.
Y el tiempo se lo fumó...
Forjado en papel de estraza.

Al llegar a la adolescencia,
de las nenas no capto su esencia.
Siempre fue un chamaco solitario,
que lentamente cambio de vestuario.
Su papá se aceleró todito,
su mamá le dijo "oh mijito",
el doctor dijo a primera vista,
señores su hijo es un transvestista.
Y el tiempo lo remato
en actor de teatro de revista.

El se siente ahora liberado
sus prejuicios ya dejo de lado
se viste como una diva francesa
y por la calle a su hombre besa
se viste como una diva francesa
y por la calle a su hombre besa ya que..

Su mamá lo protegía mucho,
una mujer que parecía macho.
Su papá era débil de carácter,
siempre pegaba al pobre muchacho.....

Rafael
Maldita Vecindad (1989)



¿Te acuerdas, te acuerdas, de Rafael?
Vivía en la otra calle, en el número tres.
Ayer me lo encontré vestido de mujer.
La gente nos miraba y fuimos a un café.

Él estaba bien, me hablaba de Carlos,
dos años junto a él.
Él estaba bien, muy bien.
Un nublado día Carlos se fue.

Ahora sigue solo, solo Rafael.
Cuando se separaron
no supo bien que hacer.
Me dice desconfiado:
"Tú no vas a entender,
ahora estoy contento vestido de mujer".

Él se despidió.
Apagó su cigarro, un rápido adiós.
Él en el café, la gente lo miraba perderse en la calle.

Niño déjese ahí
El Personal (1988)



Niño déjese ahí.
Que no vas a crecer sano,
que te vas a quedar enano,
que te van a salir muchos pelos,
en la palma de la mano, ay, ay, ay.

Niño déjese ahí.
Que va a volar el pajarito,
que se va a caer en pedacitos,
que te vas a enfermar de tos,
y no te va a traer nada santa clós, ay, ay, ay.

Niño déjese ahí.
Que va a venir el coco,
que te vas a volver loco,
que va venir el viejo del costal,
y te van querer llevar ay, ay, ay.

Niño déjese ahí.
Que va a venir un roba chicos,
que va a venir Sigmund Freud,
que va a venir el tlacuache,
que va a venir Margaret Thatcher,
que va a venir El Personal
y se van a poner a tocar ay, ay, ay.

Yo soy, el puñetero (que si señor el puñetero).
Yo soy el onanista, (que si señor el onanista).
Yo soy el chaquetero (que si señor el chaquetero).
Yo soy quien mata a la ranita
(que si señor quien
mata a la ranita).

Niño déjese ahí.

Broche de Oro
El Personal (1988)



En tu cuerpo encontré la felicidad.
En tu cuerpo encontré la felicidad.
Me prendí de tu cintura.
Me prendí de tu cintura.
Hasta que me pasaste la factura.

De tu cintura prendí un broche de oro.
De tu cintura prendí un broche de oro.
Era mi único tesoro, era mi único tesoro.
Y te lo di todo.

Tu cariño vale mucho no se lo des a cualquiera.
Tu cariño vale mucho no se lo des a cualquiera.
Vende caro tu amor aventurera, aventurera.

Llámame pedro , llámame juan,
llámame ahora llámame ya, llámame por teléfono,
nada mas no me llamas por cobrar,
por cobrar, no me llames por cobrar, por cobrar.

Ya no me acuerdo de ti para nada.
Ya no me acuerdo de ti para nada.
Ya hasta se me olvidó la clave lada.
Ya hasta se me olvidó la clave lada.

Llámame Pedro , llámame Juan,
llámame ahora llámame ya, llámame por teléfono,
nada mas no me llames por cobrar
por cobrar, no me llames por cobrar.

En tu cuerpo encontré la felicidad.
En tu cuerpo encontré la felicidad.
No sabía que era una venta.
No sabía que era una venta,
hasta que me pasaste la cuenta.

De tu cintura prendí un broche de oro.
De tu cintura prendí un broche de oro.
Y después me fui.
Y después me fui.

Oh, yo no sé
Rodrigo Gonzalez (1984)



Oh, yo no sé por qué no me las sueltas,
si te aviento choros y te doy mil vueltas.
Hasta soy cuaderno ya de tus papás
le doy pa' su chela a tu hermano el rapaz.

Oh, yo no sé por qué no me las das,
si agarras la onda te alivianaras
y si me las sueltas al grito de "zaz",
en viaje muy chido tú te meterás.

Tú te meterás en viaje muy chido,
en viaje muy chido tú te meterás.

Oh, yo no sé por qué no me las prestas,
si te hago regalos y te llevo a fiestas,
te invito a cenar al mejor restaurant,
te llevo en mi carro hasta Atizapán.

Oh, yo no sé por qué no te alivianas,
que con tanta luz se me quitan las ganas,
si yo ya te dije que me iba a casar,
con solo tantito nada va a pasar.

Nada va a pasar con solo tantito,
con solo tantito nada va a pasar.

Apañón
Maldita Vecindad (1988)



En la noche, en la ciudad, los gatos miran pasar,
las patrullas circular, buscando a quien apañar.
Dentro de una Paco y Juan
alias monstruo y el simbad,
recorren por quinta vez, la Guerrero y la Merced.
En la esquina ven cruzar, a la víctima ideal.
Juan acelera, Paco le dijo espera,
vamos a agarrar al infeliz como si fuera lombriz
date la vuelta en U y échale la luz.

Vamos Juan no lo dejes ir,
que a la esquina quiere huir,
es un punk míralo bien y panchito ha de ser.
-Hey tu qué haces aquí,
caminando en la calle vestido así.
-Pues discúlpeme señor, pero yo no soy doctor,
y yo camino aquí, pues no tengo un Grand Marquis.
-Es un tipo cara de buey, te burlas de la ley,
y te vamos a enseñar que la vas a respetar,
pégale aquí, pégale allá.

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

Dios Salve a las Bandas
Banda Bostik (1987)



Dios salve a las bandas hoy que perdidas están.

Por cualquier punto de la ciudad,
solo se escucha de que hay maldad,
y que las bandas se están peleando,
entre ellos mismos se están matando.

La droga los está enloqueciendo
y no se puede evitar,
la ociosidad los va destruyendo
imposible es de parar.

No hay causa, ni hay justificación,
el que formen su revolución,
si no saben porque están peleando,
y entre ellos mismos se están matando.

Hacen trincheras de odio y rencor,
de cuadra a cuadra viven peleando,
generación por generación.
este sistema siguen dejando.

No deben pelear deben buscar otro camino diferente,
no deben pelear busquen libertad,
y tranquilidad en sus mentes.

No deben pelear deben buscar otro camino diferente,
no deben pelear busquen libertad,
y tranquilidad en sus mentes.

¡Dios salve a las bandas!

Barata y descuentón
Trolebús (1987)



Ese valedor saque los tabacos
aunque sean de salva nos va pasar el rato,
así como ese buki que no les hizo caso,
se la hicieron gacha a punta de guamazos.

Una flota re gandalla se ha manchado con el chavo ,
y fue a traer su banda pa´ que le haga el paro,
ahí están los hojaldras decía bien peinado,
les caemos por la espalda y los demás por el costado.

Al tripas lo dejaron bien servido para un taco,
al greñas a mordidas ya lo desgredaron
el muelas a patadas se quedó chimuelo,
el nena ya parece muñeca de trapo.
Llueven los patines, llueven los trancazos,
Chicles, bolas, mecos, mira cuanto descalabrado.

En pleno descuentón que llegan los caguamos,
que es la banda gruesa del otro vecindario,
con palos y cadenas llegaron bien armados,
para amachinar a los que están amachinando.

Una flota re gandalla se ha manchado con el chavo ,
y fue a traer su banda pa´ que le haga el paro,
ahí están los hojaldras decía bien peinado,
les caemos por la espalda y los demás por el costado.

Al callos le tronaron los ojos de pescado,
el cuirias ya anda pelas con tanto jicarazo,
al burro lo dejaron en el suelo rebuznando,
en llanta ya parece globo desinflado.
Llegan los tirantes legan granaderos
y abaratan la colonia a puro macanazo.

El Niño sin Amor
El Tri (1987)



El nació, qué se yo
porque quiso el destino, porque quiso Dios,
yo no sé porque fue, solo Dios que es tan grande
pudiera explicarnos porque ese niño,
nunca ha tenido padres ni ha tenido hogar.
Ese niño no conoce el amor.

Mendigó, suplico,
vendió globos y chicles
limpio parabrisas, aprendió a vivir
entre miles de gentes que siempre traen prisa.

Porqué ese niño
teniendo más derecho que tu o que yo.
Ese niño no conoce el amor.

Al fin del callejón,
ahí está ese niño sin ninguna ilusión.
Aprendió sin querer,
que solo trabajando se puede comer
Entendió que la vida,
es un juego que es muy difícil jugar.
Ese niño no conoce el amor.

Al fin del callejón,
ahí está ese niño sin ninguna ilusión.
Entendió sin querer,
que solo trabajando se puede comer aprendió,
que la vida es un juego que es muy difícil jugar.
Ese niño no conoce el amor.

El nació, qué se yo,
porque quiso el destino, porque quiso Dios,
yo no sé, porqué fue,
solo Dios que es tan grande
pudiera explicarnos porque,
ese niño nunca ha tenido padres ni ha tenido hogar.
Ese niño no conoce el amor.

El No lo Mató
Haragán y Cía. (1990)



Se le hizo fácil, se le hizo fácil
y es que nada en la vida es fácil.
Desenfundo su puñal y se dispuso a robar
una gran tienda de abastos popular.
Solo tenía diecisiete años,
bien vividos, mal vividos, qué se yo.
Todo iba saliendo de maravilla
para ser la primera vez no estaba tan mal.
Entró a la tienda, sacó el puñal y dijo en voz alta:
Esto es un atraco aflojen la lana o se morirán.
Todo iba saliendo bien, corrió de la tienda
a toda velocidad con el dinero en las manos,
con su futuro en sus manos se dispuso a escapar.
Cruzó la gran avenida sin parar,
ya casi la iba a librar, fue cuando cerré los ojos,
se oyó un disparo, parecía un cañón,
como un monstruo la vida le arrebató.
El juego había terminado ya,
una bala le perforó el corazón.
Ay que policía, señor se ganó un ascenso y una
medalla al valor. Él lo asesinó, era un niño jugando
al ladrón, sólo tenía 17 años
bien vividos, mal vividos, qué se yo.

El lo asesinó, sin sentido y sin razón,
por un puñado de billetes se los hubiera dado yo.
Su cuerpecillo yacía en la acera
y el dinero el viento se lo llevó.
Sin sentido y sin razón,
todo fue un error, un estúpido error.
Padres, cuiden a sus hijos,
no les vaya a pasar lo que les cuento yo.
Maldita sea la hora en que se descarrió.
Maldito sea el momento en el que se maleó.
Ay que policía, señor, él no lo mató,
fue la misma sociedad y el medio
en el que se desarrolló.
Él no lo mató, fue el medio,
sus padres sus amigos, la necesidad,
sus ansias, qué se yo.
Sin sentido y sin razón.

Un Gran circo
Maldita Vecindad (1991)



Difícil es caminar
en un extraño lugar
en donde el hambre se ve
como un gran circo en acción;
en las calles no hay telón
así que puedes mirar como rico espectador
-Te invito a nuestra ciudad.

En una esquina es muy fácil que tú puedas ver
a un niño que trabaja y finge sonreír,
lanzando pelotas pa' vivir,
sólo es otro mal payaso para ti.
También sin quererlo puedes ver
a un flaco extraño gran faquir
que vive y vive sin comer
¡Lanzando Fuego!

Gran Circo es esta ciudad.
Un alto, un siga, un alto...

Es mágico este lugar
mientras más pobreza hay
más alegría se ve.
En las calles hay color,
no falta algún saxofón
al terminar la función
allá en el palco de honor
nadie podrá ya reír...

ANEXO DE IMÁGENES



La discrepancia de los años sesenta.



La crisis de los setenta.



La otredad de los noventa.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS

Archivo General de la Nación (AGN)

Ramo Investigaciones Políticas y Sociales.

Caja 1415A

Caja 1415B

Caja 1418A

Caja 1418B

Caja 1508A

Caja 1508B

Caja 1515A

HEMEROGRAFÍA

Periódicos

El Universal

La Jornada

La Prensa

Novedades de México

Ovaciones

REVISTAS

Alarma!, México, 1971.

Conecte Musical, México, Poster, 1974-1987.

Piedra Rodante, México, Editorial Tribales, 1971-1972.

Pop, México, Editorial Prensa, 1969-1973.

Proceso, México, 1976-1988.

Sonido, *La revista Musical*, México, Corporación Editorial, 1976-1985.

Zona Rosa, México, 1968-1970.

BIBLIOGRAFÍA

Acuña, Arturo, "Cronología del Movimiento Estudiantil de 1986-1987", en *Cuadernos Políticos*, núm. 49/50, México, enero-junio 1987, p. 86-96.

Adler, Larissa, *Cómo sobreviven los marginados*, México, Siglo XXI, 2003, 229 p.

Agustín, José, *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Editorial Debolsillo, 2012, 140 p.

Alfita Méndez, Leopoldo, *Lucha Política y Sindicalismo independiente en México*, archivo en línea disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana, <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/8236/2/anua-II-pag253-288.pdf>. (Revisado el 15 de mayo de 2014).

Alonso, Antonio, *El Movimiento Ferrocarrilero en México. 1958-1959*, México, Era, 1975, 196 p.

Arana, Federico, *Guaraches de Ante Azul. Historia del roc Mexicano*, México, María Enea, 2002, 554 p.

Aretz Isabel (comp.), *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, 2007, 344 p.

Berryman, Phillip, *Teología de la liberación: Los hechos esenciales en torno al movimiento revolucionario en América Latina y otros lugares*, México, Siglo XXI, 1989, 196p.

Bethell, Leslie (ed.), *Historia de América Latina, México y el Caribe desde 1930*, Vol. XIII, Barcelona, Critica, 1998, 280 p.

- Bobbio, Norberto, *La teoría de las formas de gobierno en la historia del pensamiento político: año académico, 1975-1976*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 193 p.
- Bresser-Pereira, Luiz Carlos, "El asalto al Estado y al mercado: neoliberalismo y teoría económica", en *Nueva Sociedad*, núm. 221, mayo-junio, 2009, p.84. Disponible en línea en *Nueva Sociedad*: http://www.nuso.org/upload/articulos/3611_1.pdf (revisado el 8 de mayo de 2015).
- Burke, Peter y Briggs Asa, "¿Qué es la historia de la cultura popular?" en *Historia Social*, núm. 10, 1991, p. 151-162.
- Burke, Peter, *Historia y Teoría Social*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, 312 p.
- Byrne, David, *Cómo funciona la Música*, México, Sexto Piso, 2014, 466 p.
- García Saldaña, Parménides, *En algún lugar del rock*, México, Top, 1993, 159 p.
- Campbell, James, *Loca Sabiduría. Así fue la generación Beat*, Barcelona, Alba, 2001, 428 p.
- Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México, Cuadernos Joaquín Mortiz, 1977, 237 p.
- Careaga, Gabriel, *Los intelectuales y la política en México*, México, Editorial Extemporáneos, 1980, 141 p.
- Carmona, Fernando, *El Milagro Mexicano*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1976, 403p
- Colombres, Adolfo (comp.), *La Cultura Popular*, México, Ediciones Coyoacán, 2002, 145 p.
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM: <http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/default.htm?s=> (revisado el 9 de mayo de 2015).

- Cortés, David y González Castillo Alejandro, *100 Discos Esenciales del Rock Mexicano. Antes de que nos olviden*, México, Editorial Tomo, 2012, 319p.
- Cossío, Diego de, *De los Black Jeans a las Camisas Negras*, en *Black Jeans*, página web disponible en <http://diegodecossio.tripod.com/id1.html> (Revisado el 18 de octubre de 2014).
- Detor, Álvaro, *México Punk. 33 años de rebelión juvenil*, México, sin datos editoriales, 2011, 259 p.
- Di Tella, Torcuato, *Historia de los partidos políticos en América Latina, siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 408 p.
- Domínguez, Manuel, "Nacionalización bancaria en México de 1982", en *Paradigmas. Revista de Investigación*, <http://www.paradigmas.mx/nacionalizacin-bancaria-en-mxico-de-1982-2/>. (Revisado el 20 de mayo de 2014).
- Echeverría, Bolívar, *Definición de cultura*, México, Itaca-UNAM, 2001, 275 p.
- Estrada Corona, Adrián, "El proceso de lucha del colectivo Lésbico-Gay. Entrevista con Alejandro Brito", en *Revista Digital Universitaria*, vol. 11, núm. 9, septiembre 1, 2010. Disponible en la página web *Revista UNAM*: <http://www.revista.unam.mx/vol.11/num9/art91/art91.pdf> (revisado el 9 de junio de 2015).
- Foucault, Michael, *Historia de la Sexualidad*, vol. 1, México, Siglo XXI, 1998, 152 p.
- Foucault, Michael, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1990, 314 p.
- Friedman, Milton, *Libre para Elegir*, 1980, archivo en formato PDF, disponible en línea en Scribd: <http://www.scribd.com/doc/139199172/Milton-Friedman-Libre-para-Elegir-pdf#scribd> (Revisado el 8 de mayo de 2015).

- Furtado, Celso, *La Economía Latinoamericana, formación histórica y problemas contemporáneos*, México, Siglo XXI, 1977, 362 p.
- García Canclini, Nestor (Coord.), *El Consumo Cultural en México*, México, CONACULTA, 1993, 414 p.
- Garza, Gustavo, "El carácter metropolitano de la urbanización en México, 1900-1988" en *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 5, núm., 1, 1990, p. 37-59.
- Gillett, Charlie, *Historia del Rock. El sonido de la Ciudad*, Barcelona, Robinbook, 2008, 577p.
- González Casanova, Pablo, "México ante la Crisis Mundial", en *México ante la Crisis*, Pablo González Casanova, (coord.), México, Siglo XXI, 1991, p 13-28.
- González, Sr., *Mi Vida Pop*, México, Rithym and Books, 2011.
- Gracida, Elsa, *El siglo XX Mexicano. Un capítulo de su historia, 1940-1982*, México, UNAM, 2002, 207 p.
- Granados, Pável, "La XEW: Material de los sueños", en *Nueva Guía del Centro Histórico de México*, página web disponible en <http://guiadelcentrohistorico.mx/kmcero/2-cultura/la-xew-el-material-de-los-sue-os> (Revisado el 15 de octubre de 2014).
- Halperin, Tulio, *Historia Contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, 750 p.
- Hansen, Roger, *La Política del Desarrollo Mexicano*, México, Siglo XXI, 1984, 343p.
- Heller, Agnes, "Los Movimientos culturales como vehículo de cambio", en *Cambios sociales y políticos. Interpretaciones y perspectivas*, p. 5-17.
- Herman, Gary, *Historia Trágica del Rock*, España, Manotropo, 2009, 449 p
- Herniaux-Nicolás, Daniel, "Reestructuración económica y cambios territoriales en México, Una balance. 1982-1995", en *Estudios Regionales*, núm. 43, 1995, p. 152-176.

- Huxley, Aldous, *Un Mundo Feliz*, México, Leyenda, 2007, 215 p.
- Información Jurídica de la Legislación Federal*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM: <http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/37.htm?s> (Revisado el 4 de octubre de 2014).
- Knighth, Alan, "México", en *Historia de América Latina, México y el Caribe desde 1930*, vol. XIII, Barcelona, Crítica, 1998, p 13-84.
- Kubli Kaiser, Federico, "Avándaro 1971: a 40 años de Woodstock en Valle de Bravo", en *Nexos*, México, septiembre 16 de 2011. Disponible en línea en *Blog de Nexos*: <http://registropersonal.nexos.com.mx/?p=1943> (revisado el 25 de octubre de 2014).
- Laguna Hinojos, Claudio Ernesto, *Rock, Cultura Y Comunicación*, Tesis de Licenciatura, Ciencias de la Comunicación, México, Universidad de Sonora, 1990, 163 p.
- León, Fabrizio, *La banda, el consejo y otros panchos*, México, Grijalbo, 1984, 101 p.
- Ley Federal de Radio y Televisión*, Cámara de Diputados, México: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/abro/lfrt/LFRT_abro.pdf (revisado el 25 de mayo de 2015)
- Leyva, Juan, *Política educativa y comunicación social. La radio en México, 1940-1946*, México, UNAM-CESU, 1992, 162 p.
- Lombardo Toledano, Vicente, *La izquierda en la Historia de México*, México, Editorial del Partido Popular Socialista, 1962, p.228.
- Muchembled, Robert, *Historia del Diablo, siglo XII-XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, 360 p.
- Manrique, Diego, "Mike Smith, el caza talentos que rechazó a los Beatles", en *El País*, enero 11, 2012. Archivo en línea disponible en

http://elpais.com/diario/2012/01/11/necrologicas/1326236402_850215.html

(Revisado el 15 de octubre de 2014).

Martínez Rentería, Carlos, *Cultura Contracultura: diez años de contracultura en México*, México, Plaza y Janes, 2000, 206 p.

Medina Cuauhtémoc, Debroise Oliver, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, UNAM, 2007, 469p.

Monsiváis, Carlos, "Los 41 y la gran redada", en *Letras Libres*, México, núm. 40, abril, 2002. Disponible en la página web *Letras Libres*: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/los-41-y-la-gran-redada> (revisado el 1 de noviembre de 2015).

Monsiváis, Carlos, *No sin Nosotros. Los días del terremoto, 1985-2005*, México, Era, 2005, 140 p.

Monsiváis, Carlos, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México, Era, 2004, 219 p.

Paredes, José Luis, *Rock Mexicano: Sonidos de la calle*, México, Pesebre, 143 p.

Pérez, Antonio, *Historias de los jóvenes en México: su presencia en el siglo XX*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2004, 417 p.

Pérez Ricart, Carlos, "Armas entre sombras y tutelas: Gerhard G. Mertins en México (1979-1984)", en *MvB agenda, México-Alemania*, núm. 5, mayo, 2014, p. 10. Disponible en *México vía Berlín*: <http://mexicoviaberlin.org/wp-content/uploads/2014/05/2014-Mertins-en-M%C3%A9xico.pdf>, archivo en formato PDF (revisado el 18 de mayo de 2015).

Pozas Horcasitas, Ricardo, "El Movimiento Médico en México. 1964-1965", en *Cuadernos Políticos*, Núm. 11, México, Era, Marzo, 1977, p. 57-99.

Reguillo, Cruz, Rossana, *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, México, Norma, 2000, 182 p.

- Riding, Alan, *Vecinos Distantes. Un Retrato de los Mexicanos*, México, Planeta, 1986, 451 p.
- Roszak, Theodore, *El nacimiento de una Contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Kairós, 1981, 320 p.
- Roura, Víctor, *Apuntes del Rock (por las calles del mundo)*, México, Nuevo Mar, 1985, 157 p.
- Ruvalcaba, Humberto, *Nosotros*, México, Ediciones Nosotros, 1972.
- Salas, Fabio, *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock*, Chile, LOM; 1998, 275 p.
- Salazar, Sotelo Francisco, "De la cultura popular a la cultura de masas en México (la ciudad de México en la década de los ochenta)", en *Sociológica, Revista del Departamento de Sociología*, año 6, núm. 15, enero, 1991.
- Sánchez Machaen, Jorge, *El neoliberalismo económico en Latinoamérica y sus consecuencias*, tesis de Licenciatura en Relaciones Internacionales, México, Universidad Lasallista Benavente-Escuela de Relaciones Internacionales, 2007, 105 p.
- Ramírez Maya, Nayely, "Regresa Avándaro", en *La Crónica*, México, noviembre 15, 2006. Disponible en línea en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2006/271326.html> (revisado el 25 de octubre de 2014).
- Riding, Alan, *Vecinos Distantes. Un Retrato de los Mexicanos*, México, Planeta, 1986, 451 p.
- Sánchez Borges, Ángel, "El fraude del rock en tu idioma", en *Revista Replicante*, México, noviembre, 2010. Disponible en la página web *Replicante, Cultura Crítica y Periodismo Digital*: <http://revistareplicante.com/el-fraude-del-rock-en-tu-idioma/> (revisado el 11 de mayo de 2015).

- Sartori Giovanni, *Hommo Videns, la sociedad teledirigida*, México, Taurus, 2010, 205 p.
- Shapiro, Harry, *Historia del Rock y las drogas*, Barcelona, Robinbook, 2003, 353 p
- Siegmeister, Elie, *Música y Sociedad*, México, Siglo XXI, 2011, 107 p.
- Urteaga Castro-Pozo Maritza, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, México, Causa Joven-Centro de Investigación y Estudios sobre la Juventud- CONACULTA, 1998, 202 p.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza, "Un toque mágico: el concierto en el rock mexicano de los 90s", en *Razón y Palabra*, núm. 18, Mayo-Junio, 2000. Disponible en línea en la página web de *Razón y Palabra*, <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n18/18murtega.html>
- Villarreal, Rogelio, "En un principio fueron Jis, Trino y Falcón. Memoria del humor insolente", en *Revista replicante*, disponible en la página web *Replicante*: <http://revistareplicante.com/en-el-principio-fueron-jis-trino-y-falcon/> (revisado el 15 de mayo de 2015).
- Webb, Julie, "Freddie Mercury Interveiw", en *New Musical Espress*, diciembre 3, 1974. Disponible en la página web *Queen Archives*: [http://www.queenarchives.com/index.php?title=Freddie Mercury - 03-12-1974 - NME](http://www.queenarchives.com/index.php?title=Freddie_Mercury_-_03-12-1974_-_NME) (revisado el 11 de junio de 2015).
- Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 2000, 250 p.
- Zapata, Luis, *El Vampiro de la Colonia Roma*, México, Grijalbo, 1979, 223p.
- Ziccardi, Alicia, "Problemas urbanos: Proyectos y Alternativas ante la Crisis", en *México ante la Crisis*, Pablo González Casanova, (coord.), México, Siglo XXI, 1991 p. 52-86.

DOCUMENTALES Y PELÍCULAS

Blackboard Jungle, Richard Brooks (Dir.), Metro-Goldwyn-Mayer, E.U.A, 1955, 101 mins.

¿Cómo ves?, Paul Leduc (Dir.), México, 1986.

La banda de los panchitos, Arturo Velazco (Dir.), México, 1987, 80 min.

La Célula que Explota, Rock Mexicano. 1971-1999, Enrique Krauze, Rafael Montero, Oscar Sarquíz, México, Clio, 1999, 44 min.

La venida del Papa, Sergio García Michel, (Dir.) 1979, México, UNAM, 35 min.

Limosneros con Garrote, Jaime Salvador (Dir.), México, 1960.

Rebel Without a cause, Nicholas Ray (Dir.), Warner Bros Pictures, E.U.A, 1955, 111 min.

Si yo fuera Millonario, Julián Soler (Dir.), México, 1962.

Size, Nadie Puede Vivir con un Monstruo, Mario Mendoza (Dir.), México, 2010-2015, documental en formato DVD, 96 min.

Un toke de roc, Sergio García Michel (Dir.), México, UNAM, 1984-1988, 102 min.

Yo no era rebelde, Rock mexicano 1957-1971, Enrique Krauze, Rafael Montero, Oscar Sarquíz, México, Clio, 1999, 44 min

DISCOGRAFÍA

Banda Bostik, *Abran esa Puerta*, México, Pentagrama, 1987.

Botellita de Jerez, *Botellita de Jerez*, México, Polydor, 1984.

Botellita de Jerez, *La venganza del hijo del Guacarock*, México, Polydor, 1985.

Chac Mool, *Nadie en Especial*, México, Polygram-Phillips, 1980.

El Haragán y Compañía, *Valedores Juveniles*, México, Discos y Cintas Denver, 1990.

El Personal, *No me Hallo*, México, Caracol, 1988.

El Tri, *El niño sin amor*, México, WEA, 1987.

El Tri, *En vivo en la cárcel de Santa Martha*, México, Wea, 1989.

El Tri, *Hecho en México*, México, WEA, 1986.

El Tri, *Simplemente*, México, Comrock, 1985.

La Revolución de Emiliano Zapata, *La Revolución de Emiliano Zapata*, México, Polydor, 1971.

La Revolución de Emiliano Zapata, *Mi forma de Sentir*, México, Profono Internacional, 1979.

Los Locos del Ritmo, *Rock!*, México, Dimsa-Orfeón, 1959-60.

Los Hitters, *Hitters*, México, Dimsa-Orfeón, 1964.

Los Tepetatles, *Arau A Go Go*, México, Discos Pop Art, 1965.

Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, México, Ariola, 1989.

Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *El Circo*, México, Ariola, 1991.

Peace and Love, *Avándaro 71*, México, Discos y Cintas Denver, 1990.

Real de Catorce, *Tiempos Oscuros*, México, Discos La Mina, 1988.

Rodrigo González, *Aventuras en el Defe*, México, Pentagrama, 1982-1989.

Rodrigo González, *Hurbanistorias*, México, Pentagrama, 1984-1986.

Santa Sabina, *Símbolos*, México, Culebra, 1994.

Size, *Size*, México, Rock and Roll Circus, 1991.

Serú Girán, *Bicicleta*, Argentina, 1980.

Three Souls in my Mind, *Chavo de Onda*, México, Cisne-Raff, 1975.

Three Souls in my Mind, *Es lo Mejor*, México, Cisne-Raff, 1976.

Tijuana No, *Transgresores de la ley*, México, Culebra, 1994.

Trolebús, *En sentido contrario*, México, Discos Ozono, 1987.

ENTREVISTAS

José Cruz Camargo, vocalista del grupo Real de Catorce, realizada por el autor para esta investigación, diciembre 9, 2014.

Luis A. Álvarez, vocalista del grupo Haragán y Cía., realizada por el autor para esta investigación, noviembre 3, 2014.

Walter Schmidt, vocalista de los grupos Decibel, Size, Casino Shangai, entre otros, realizada por el autor para esta investigación, julio 9, 2015.

PAGINAS WEB

Atonal Átono, La radio de AM en la Ciudad de México, disponible en línea: <http://atonalatono.wordpress.com/2013/04/11/la-radio-am-de-la-ciudad-de-mexico/> (revisado el 20 de octubre de 2014).

Buscando Rock Mexicano, Acervo de Entrevistas de Ricardo Rico. Canal disponible en *YouTube.com*: <https://www.youtube.com/user/buscandorockmexicano/videos>

Centro de documentación IMJUVE. <http://cendoc.imjuventud.gob.mx/clar/libros/>

Discogs, Database and Marketplace for Music: <http://www.discogs.com/>

Maph49: <http://www.maph49.galeon.com/>

Hermanos Carrión: <http://www.hermanoscarrion.com/>

Los Locos del Ritmo: <http://locosdelritmo.tripod.com/>

Sociedad de Autores y Compositores de México: <http://www.sacm.org.mx>

Three Souls in my Mind: <http://threesouls.blogspot.mx/>

YouTube.com: <https://www.youtube.com/>