



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

**EL FESTIVAL DE ROCK Y RUEDAS EN AVÁNDARO 1971
Y EL DOCUMENTAL DE ALFREDO GURROLA**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA**

P R E S E N T A

JUAN ALBERTO SALAZAR REBOLLEDO

DIRECTOR DE LA TESIS:

DR. RICARDO PÉREZ MONTFORT



CIUDAD DE MÉXICO

FEBRERO 2018



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.

PARA CARLOS Y JUAN CARLOS,
OJALÁ ESTUVIERAN AQUÍ

AGRADECIMIENTOS

Esta sección de los textos suele cumplir la función de un pase de lista en trágico orden descendente de importancia. Que no quepa la menor duda de que ninguno de esos parámetros ajusta, limita, balancea u ordena mis gustosas evocaciones.

Comienzo por agradecer a la UNAM, por mantenerse agitada, pero de pie, pese a todos los embates que la historia contemporánea le ha propinado. Aprovecho para reiterar mi compromiso con la educación pública, crítica, humanística y encaminada a construir un mundo nuevo, o de menos, a cambiar el que ya tenemos.

Pero las instituciones están hechas de personas. Prosigo, pues, a agradecer la infinita paciencia, dedicación, compromiso y generosidad, con la que el asesor de esta tesis, mi maestro, Ricardo Pérez Montfort, ha asumido cada uno de los rubros de mi formación académica en los que he acudido con desproporcionada confianza e insistencia, en busca de consejos, orientación y correcciones, en algunas ocasiones más severas que en otras. Las experiencias en común, el aprendizaje incesante y la nostalgia anacrónica de mi parte, sin duda han trazado mi camino piedra por piedra y paso a paso. Estoy repleto de gratitud también por todas las oportunidades que me ha proporcionado, y a través de las cuales he comenzado el largo proceso de construirme como historiador.

Inmediatamente, agradezco a los miembros de mi sínodo, que afortunadamente son también los pilares de mi educación universitaria. A Álvaro Vázquez Mantecón, por comenzar a guiarme desde la primera conversación que tuvimos, y por ver en mí a un aprendiz, a la usanza medieval del gremio, enseñándome que el oficio del historiador sólo puede aprenderse haciendo. A Javier Rico Moreno, por las abundantes horas de charla dentro y fuera del salón de clases, por el método en la planeación, pero también la espontaneidad y la imaginación histórica implícita en ella. A María Dolores Lorenzo Río, porque desde los primeros semestres me impulsó a tomarme las cosas en serio y a buscar el camino adecuado para enfocarme y darle dirección a mis intereses. A Mario Virgilio Santiago Jiménez, por su constante disposición a escuchar, revisar cimientos metodológicos, aconsejar en más de un aspecto y acompañarme en la conclusión de esta tesis. A todos ustedes, gracias por tanto.

A mis maestros, que tuvieron una particular importancia en mi formación, también quiero dedicarles una especial mención. A Ignacio Sosa, cuyas clases me enseñaron a confrontar mis pensamientos y procurar siempre un abordaje crítico, así como el compromiso que asume todo historiador responsable para comprender y ser capaz de explicar (y fomentar) los cambios en la sociedad. A Josefina MacGregor, Luis Fernando Granados, Leonor García Millé, Ricardo Gamboa y Rebeca Villalobos también les debo buena parte de mi formación en esta institución.

Agradezco también todas las gestiones de la Coordinación del Colegio de Historia. De no ser por la paciencia del coordinador Miguel Pastrana Flores, el Secretario Técnico Luis Enrique Aragón y la Sra. Mari, la turbulencia de los trámites hubiera mermado significativamente el resultado final de este trabajo.

Como todo texto está compuesto tanto de las presencias como de las ausencias, también dedico estas líneas a quienes leyeron lo que estuvo y ya no está, y ayudaron a que estuviera lo que está: el Proyecto *La Razón Cultural en el Capitalismo Contemporáneo. Un Análisis Comparativo Sobre las Representaciones y Estereotipos Culturales en México y América Latina* del CIESAS, el Seminario Permanente de Historia Contemporánea y del Tiempo Presente del Instituto Mora y la FFyL, el Seminario Interdisciplinario de Historia

de las Juventudes del IISUE de la UNAM y el proyecto PAPIIT *Modelos culturales de los años 60 en México* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Pero como no todo es la institución, también quiero agradecer encarecidamente a Alfredo Gurrola, por su disposición y amabilidad en nuestras entrevistas, así como por permitirme consultar su archivo personal y sus materiales. Sin duda, el acceso a las nutridas y animadas charlas, fue una de las condiciones de posibilidad para siquiera concebir emprender este proyecto.

A Alberto Rodríguez “Betocronopio”, el mayor coleccionista de rock que alguien pueda conocer en México. Su generosidad, pasión rockera y disposición a compartir materiales e historias, fueron también un componente sustancial para darle forma y fondo a la construcción del panorama “ondero” y “jipiteca”.

Por supuesto, las horas de trabajo no hubieran sido absolutamente nada, de no ser por los respectivos desvelos, comidas, asoleadas, risas, charlas, discusiones y amistad de Lucero y Luis, mis carnales de Filos; Rodolfo, mi carnal y camarada; Jorge Alberto, Adrián, Paloma y Jimena, mis amigos más ubicuos; y Ana Paula e Isaac, amigos y maestros cotidianos, que terminan de darle forma y sentido a mi primer círculo.

Justo en el centro de dicho círculo, Ixchel Romero, mi compañera, mi cómplice, mi lectora dilecta, mi crítica más aguda, mi colega, mi artista favorita, mi mejor amiga, mi vida y mi amor. En gran medida, este trabajo se construyó a la par que la palabra nosotros, y tus consejos, observaciones y apoyo en los momentos oscuros y de crisis, fueron la plataforma sobre la que se construyó cualquier esfuerzo individual de mi parte. Muchas gracias por estar conmigo.

Para cerrar, en la posición que corresponde al papel estelar de estos protocolos: mi familia. A mi padre, que me ha enseñado que la tenacidad, la constancia y la entrega puestas en lo que uno disfruta hacer, son los más grandes valores a los que se puede y debe aspirar. A mi madre, por recordarme cada día que la felicidad, la pasión y el amor son las directrices fundamentales de la vida. A mis abuelos, por enseñarme tantas cosas entonces y ahora, a la distancia. A mi tío, por dejar tanto de él esparcido y diseminado en letras impresas. A mi hermana, por ayudarme a encontrar la semilla de todo conocimiento: la curiosidad. Por ustedes soy todo lo que soy, pero si algo no les gusta, quién sabe de dónde lo saqué.

**EL FESTIVAL DE ROCK Y RUEDAS EN AVÁNDARO 1971 Y EL DOCUMENTAL DE ALFREDO
GURROLA**

INTRODUCCIÓN.....	1
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	6
BREVE ANOTACIÓN METODOLÓGICA.....	9
CAPÍTULO I. LA CULTURA DE LOS JÓVENES EN MÉXICO EN LA DÉCADA DE LOS SESENTA Y PRINCIPIOS DE LOS SETENTA DEL SIGLO XX.....	12
1. Horizonte internacional de la cultura juvenil de los años sesenta y setenta.....	12
2. El agotamiento del desarrollo estabilizador.....	15
3. El movimiento estudiantil de 1968.....	18
4. “La apertura democrática”.....	23
5. Panorama de los jóvenes mexicanos de la década de los sesenta y principios de los setenta.....	25
6. Las clases medias y la cultura de consumo.....	35
6.1. El modelo consumista.....	39
6.2. Los medios de comunicación masiva.....	40
-El cine mexicano de la década de los sesenta y principios de los setenta...48	
-El cine súper 8.....	55
-El súper 8 y Cablevisión.....	60
CAPÍTULO II. EL ROCK COMO PRODUCTO DE CONSUMO. BREVE HISTORIA DEL ROCK AND ROLL ANGLOSAJÓN Y A LA MEXICANA.....	63
1. El rock and roll y los primeros festivales de rock.....	63
1.1 Los festivales de blues y jazz, antecedentes de los festivales de rock.....	75
1.2. Magic Mountain Music Festival 1967: un festival de rock para revivir una estación de radio.....	77
1.3. Monterey Pop Festival 1967: rock para las cámaras de cine.....	78
1.4. Festival of the Flower Children 1967: el primer festival de rock británico.....	80

1.5. Miami Pop Festivals 1968: rock en pistas de carreras.....	80
1.6. Newport Pop Festival 1969: la exacerbación comercial del festival de rock....	81
1.7. Woodstock Music and Art Fair 1969: el pináculo de los festivales de rock.....	82
1.8. Toronto Rock and Roll Revival 1969: comercialización local de la nostalgia rockera.....	87
1.9. Altamont Speedway Free Festival 1969: el final de los festivales de rock estadounidenses.....	87
1.10. Isle of Wight Festival 1970: el gran festival de rock en Inglaterra.....	89
2. Los festivales de rock en América Latina.....	91
3. El rock a la mexicana.....	93
4. La onda.....	100
5. La onda chicana.....	101

CAPÍTULO III. “COCA COLA, PAZ Y AMOR”: LA ORGANIZACIÓN DEL FESTIVAL DE

AVÁNDARO.....	111
1. La construcción de estereotipos de jóvenes en Telesistema Mexicano.....	113
2. La onda de Woodstock.....	118
3. La organización del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971.....	120
3.1. La conformación del grupo empresarial del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971.....	120
3.2. El Festival de Rock y Ruedas en Avándaro: 11 y 12 de septiembre de 1971.....	124
3.3. La reacción al festival.....	135

CAPÍTULO IV. AVÁNDARO: UN DOCUMENTAL EN SÚPER 8 (ALFREDO GURROLA, 1971).....

1. La filmación.....	140
2. Estereotipos de jóvenes vs “onderos” en el documental.....	147
2.1. Descripción técnica y formal de <i>Avándaro</i>	148
2.2. Algunos comentarios interpretativos sobre <i>Avándaro</i>	170

3. El registro cinematográfico de los jóvenes “onderos” y el fracaso de la mercantilización.....	175
--	-----

CAPÍTULO V. “LES VALÍA MADRE EL SÚPER 8”: LAS EXHIBICIONES DEL DOCUMENTAL

AVÁNDARO.....	177
1. La edición del documental.....	177
2. Proyecciones experimentales.....	179
3. Espacios y contextos de las proyecciones.....	179
4. <i>Una larga experiencia</i> : la versión comercializada de <i>Avándaro</i>	186
5. Otros filmes sobre el festival de Avándaro.....	187

REFLEXIONES FINALES.....	191
---------------------------------	------------

FUENTES CONSULTADAS.....	195
---------------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los últimos cincuenta años, se ha construido una mitología alrededor de quienes fueron jóvenes durante las décadas de los años sesenta y setenta en México. La movilización social, específicamente el movimiento estudiantil de 1968, la liberación sexual, la confrontación con el conservadurismo de la sociedad mexicana, el rock y especialmente el Festival de Avándaro 1971, se han conformado como referentes unificadores y, en muchos sentidos, tienden a establecer discursos homogeneizantes para caracterizar las múltiples y complejas vivencias de aquellos individuos.

Intentar desentrañar las experiencias individuales de los sujetos inmersos en este periodo de la historia mexicana, es una empresa que se antoja larga, trabajosa y probablemente, condenada a continuar incompleta. El primer gran obstáculo está en la dificultad para vislumbrar un cierto balance de quiénes eran y qué hacían los jóvenes de los años sesenta y primeros años setenta tanto en las áreas urbanas, como en las rurales, lo cual permitiría marcar significativas diferencias en muchos de los aspectos revisados hasta ahora por la historiografía.

El objetivo de este trabajo, sin embargo, es mucho menos ambicioso. En él se busca observar a una pequeña porción de jóvenes, construyendo su propia versión sobre la cultura juvenil de finales de los años sesenta y principios de los setenta, con sus miradas desde diversos espacios. Proceso inserto en un diálogo constante con el aparato mercantilizador, promovido principalmente por los medios de comunicación masiva.

El núcleo de la tesis es la cultura juvenil de los años sesenta y principios de los setenta. Para poder comprenderla con profundidad, se buscó destacar la importancia del proceso de su construcción. Así, jugaron un papel importante para este estudio las manifestaciones artísticas y culturales como la literatura, la música, la televisión, y principalmente, el cine de la época, sobre los jóvenes o elaborado por ellos.

En un principio, me propuse comprender la manera en que el proyecto comercial planeado por Telesistema Mexicano para el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971 había fracasado y derivado en la decisión de ocultar los rollos con el material filmado. Sin embargo, pronto se me hizo evidente que de no entender ampliamente el momento en el que esto sucedió, la comprensión puntual de aquel hecho resultaría incompleta e insignificante.

La pregunta guía de este trabajo comenzó siendo: ¿cómo se mercantilizó la cultura juvenil de los años sesenta y setenta en México y de qué manera podría estudiarse este proceso? Sin embargo, en el curso de la investigación, algunas otras fueron adicionándose, para problematizar la primera: ¿de qué manera los festivales de rock formaron parte de la maquinaria mercantilizadora?, ¿por qué el cine súperochero es una vía para observar la cultura juvenil?, y ¿cómo confluyen los elementos anteriores en el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971?

Para responder la pregunta, propuse la hipótesis de que la cultura juvenil de los años sesenta y setenta en México fue mercantilizada a través de los medios de comunicación. Éstos aprovecharon las inquietudes y dinámicas de los jóvenes mexicanos para capitalizar algunos productos culturales inmersos en la cultura de consumo, como los festivales de rock. Este proceso dialéctico entre la cultura juvenil estereotipada por los medios de comunicación masiva y la respuesta por parte de los jóvenes mexicanos, se puede reconstruir a partir del documental *Avándaro* de Alfredo Gurrola (1971), que registró el Festival de Rock y Ruedas en el Festival en Avándaro 1971, desde una perspectiva cinematográfica joven, enfocada en aspectos artísticos, visuales y experimentales, priorizando el acontecimiento social por encima del musical.

El estudio histórico presentado en este trabajo, partió del análisis, en primera instancia, de la producción de contenidos televisivos estereotipados dirigidos específicamente al público juvenil. En un segundo momento, se intentó ponerlos en contraste con el documental *Avándaro*, tomándolo como un discurso que permitió visibilizar, por un lado, las intenciones mercantilizadoras de empresas como Telesistema Mexicano y Coca-Cola al organizar el festival, y por el otro, el desenvolvimiento de algunos grupos de jóvenes resistiéndose a ser incorporados a la cultura de consumo en los términos de los organizadores.

Alfredo Gurrola y un equipo de jóvenes cineastas súperocheros¹ habían comenzado a hacer breves filmes a principios de la década de los setenta. Su principal consigna era la

¹ En este trabajo se utiliza el término súperochero en el mismo sentido en que este grupo de jóvenes lo utilizó en su momento, a principios de los años setenta. Como un denominativo que denota la pertenencia a un movimiento artístico que trabajaba con cámaras cinematográficas accesibles sin necesidad de participar de lleno en la industria cinematográfica, y también como una crítica a la misma. Los súperocheros fueron un grupo bastante heterogéneo, sin embargo, llegaron a codificar ciertas formas estéticas y narrativas que

experimentación cinematográfica que la economía de la película súper 8 les permitía llevar a cabo. En este sentido, la filmación del Festival de Avándaro formó parte de ella. Sin embargo, su trabajo fue más allá, pues con sus cámaras registraron también un proceso de construcción de la cultura juvenil, que funcionó como una narración capaz de cuestionar la mercantilización de los estereotipos juveniles por parte de los medios de comunicación masiva, especialmente Telesistema Mexicano.

A pesar de la insistencia de este trabajo en la separación entre los jóvenes que participaron activamente en la construcción y transformación de la cultura juvenil de los años sesenta y setenta, por un lado, y de los medios de comunicación masiva que la derivaron en productos de consumo a través de los estereotipos, por el otro; es importante señalar que en el proceso de mercantilización no existieron distinciones de ninguna manera tajantes. Los intentos de definición estuvieron dados por el tipo de consumo que caracterizó a los jóvenes a que nos referimos y que, en ese sentido, construyó una versión de la cultura juvenil, en la que participaron o de la que pretendieron alejarse en mayor o menor medida, pero que estuvo constantemente presente en sus espacios de convivencia, como demuestra el documental estudiado.

Específicamente, la investigación se concentró en la segunda mitad de los años sesenta, pues fue el momento de mayor auge en la construcción de estereotipos sobre la cultura juvenil por parte de los medios de comunicación masiva, especialmente a través del rock. Durante este lustro, los festivales de rock adquirieron una gran importancia como empresas culturales y su maquinaria mercantilizadora se perfeccionó progresivamente hasta el momento en que se exportó a otros países, algunos latinoamericanos, como Argentina, Chile y México. Durante este periodo los jóvenes también adquirieron mayor relevancia social y nuevos canales de expresión.

Los festivales de rock, a la vez que fueron empresas mercantilizadoras de la cultura juvenil, también funcionaron –frecuentemente a contracorriente de las intenciones de sus organizadores– como un importante espacio de expresión para los jóvenes. El estudio de esta tesis abordó el periodo comprendido entre la segunda mitad de los años sesenta y 1971, cuando se llevó a cabo el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro, por lo que la

definieron, de uno u otro modo, su experimentación artística opositora al *establishment* cinematográfico nacional.

caracterización de la cultura juvenil está enfocada en dicho marco, aunque se retomaron algunos antecedentes de principios de los sesenta.

La intención de hacer una breve y rápida historia del rock anglosajón estuvo encaminada a comprender las líneas generales retomadas por los músicos mexicanos y los medios de comunicación masiva para recrear esta vertiente de la cultura juvenil de los años sesenta, por lo que no tuvo un afán de exhaustividad o profundidad mayor que la necesaria para plantear esta ubicación sociocultural de la corriente rockera en México.

Del mismo modo, en el abordaje del cine mexicano de la época, se buscó enfatizar la producción de filmes encaminados a la conformación de estereotipos juveniles, que a la vez estaban dirigidos a un público joven, e inspirados por esta orientación cinematográfica “juvenil”, desarrollada con mayor auge en el cine estadounidense a mediados de los años cincuenta y la primera década de los sesenta.

En el caso del cine súper 8, se plantearon las condiciones materiales, artísticas, sociales y culturales que lo colocaron como un referente de la producción audiovisual realizada por jóvenes con un afán experimental. Esto les otorgó libertades creativas y expresivas para plantear un punto de vista particular sobre la construcción de la cultura juvenil por parte de los medios de comunicación masiva —de los que también los súperocheros formaron parte, aun cuando fuera de modo un tanto marginal— y explayarse en el retrato de las heterogeneidades juveniles en su registro cinematográfico del Festival de Rock y Ruedas en el documental *Avándaro*.

El proceso de montaje y edición del documental, también tuvo otro momento de contraste con los jóvenes, pues en las distintas exhibiciones del filme entre 1971 y 1973, se pudo observar la conformación de un heterogéneo y fluctuante grupo de espectadores, a quienes los únicos elementos que los vinculaban con la experimentación cinematográfica de los cineastas, eran la curiosidad y el morbo por saber qué había pasado en el festival o las ganas de identificarse como asistentes del mismo. Una muestra más de la heterogeneidad de la cultura juvenil de finales de los años sesenta y principios de los setenta.

La principal aportación de este trabajo quizá sea la posibilidad de diversificar la explicación sobre la cultura juvenil de finales de los años sesenta y principios de los setenta en México. Algunos personajes incorporados a la narración no habían sido tratados antes

por la historia cultural de los jóvenes de esta época. Pero también es importante darle su sitio a las colectividades que no forzosamente tienen un nombre claro, pero que, de cierto modo, fueron las que pusieron en entredicho al proyecto mercantil aquí desbrozado: los “onderos” en la lente de los súperocheros.

Estoy consciente de lo problemático que resulta referirse a los “onderos” como un grupo de jóvenes tangibles mediante el trabajo de análisis de diversos elementos culturales. La onda suele relacionarse sobre todo con el grupo de escritores jóvenes conformado por José Agustín, Parménides García Saldaña y Gustavo Sainz, entre otros. Sin embargo, la expresión “onderos” también fue ocupada, durante la época a la que nos referimos, para hablar de los jóvenes sin posibilidades de incorporarse del todo a la cultura de consumo promovida por los medios de comunicación masiva. Aun cuando al abordarlos a través de los autores previamente mencionados o en los términos de Carlos Monsiváis, resultaría de nuevo, trabajar con estereotipos, me parece que el concepto “onderos” funciona como un punto de partida para discutir en torno a esta sección de los jóvenes, con las reservas necesarias para no limitar la caracterización y, al contrario, ahondar en su heterogeneidad.

Así, pues el trabajo se enfoca en desbrozar los elementos que componen la cultura juvenil desplegada ampliamente en el Festival de Avándaro y la manera en que los súperocheros la retratan y la narran por medio de la filmación, edición, montaje y exhibición de la película *Avándaro*. Una oportunidad para observar la construcción de los estereotipos en torno a los jóvenes desde la mercantilización cultural, pero también el diálogo establecido con los personajes que fueron partícipes de ello como organizadores, músicos, espectadores o narradores.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Sobre la historia de los jóvenes mexicanos en la década de los años sesenta y setenta, los estudios se han enfocado, sobre todo, en el panorama musical y la cultura construida en torno de ésta. Al respecto, los textos de Carlos Monsiváis, han sido un primer acercamiento, especialmente su recopilación de crónicas *Días de guardar*², de las que se retomaron algunas categorías como punto de partida para el análisis del panorama de la cultura juvenil de la época. Fundamentales han sido los textos de Parménides García Saldaña, *En la ruta de la onda*³ y de José Agustín, *La contracultura en México*⁴, para comprender a los jóvenes mexicanos de los sesentas a partir de la perspectiva “ondera”. Finalmente, ésta terminó por convertirse en una de las categorías utilizadas en este estudio, para referir a aquellos grupos de jóvenes disidentes del modelo de cultura juvenil mercantilizada difundida por los medios de comunicación.

Algunas otras propuestas, como la de Eric Zolov, *Rebeldes con causa*⁵, y la del sacerdote católico asociado con la contracultura, Enrique Marroquín, *La contracultura como protesta*⁶, también han sido importantes contribuciones a la historia de los jóvenes mexicanos de los años sesenta. La propuesta de Marroquín, ampliamente retomada por Zolov, que postuló al “jipiteca” mexicano como símbolo de la juventud mexicana, que se reapropió de lo local y tradicional a través del hippie extranjero, tuvo cierto eco entre varios de los escritores sobre el rock mexicano. Aunque, a la luz de las investigaciones, se evidencia como algo un tanto forzado y reduccionista.

Una línea importante para abordar la cultura juvenil desde el plano de la mercantilización de la cultura en este trabajo, ha sido el texto de Ricardo Pérez Montfort, “Cultura musical y resistencia en México, 1968-1988. La música popular y los medios de comunicación masiva”⁷ y también el completo panorama desarrollado en *México Contemporáneo. La cultura 1808-2014*.⁸ El horizonte interpretativo de la presente

² Carlos Monsiváis, *Días de guardar* (1ª ed. 1970), México, Era, 2010.

³ Parménides García Saldaña, *En la ruta de la onda*, México, Diógenes, 1972.

⁴ José Agustín, *La contracultura en México* (2ª ed.), México, De Bolsillo, 2012.

⁵ Eric Zolov, *Rebeldes con causa*, México, Norma, 2002.

⁶ Enrique Marroquín, *La contracultura como protesta*, México, Joaquín Mortiz, 1975.

⁷ Ricardo Pérez Montfort, “Cultura musical y resistencia en México, 1968-1988. La música popular y los medios de comunicación masiva” en Ignacio Sosa y Antoine Rodríguez, *Cultura y resistencia en México*, México, Nostromo Ediciones, 2013.

⁸ Ricardo Pérez Montfort, *México Contemporáneo. La cultura 1808-2014*, México, El Colegio de México/MAPFRE/FCE, 2015.

investigación, tomó el trabajo de Pérez Montfort como base para el análisis de los estereotipos de la cultura juvenil contruidos por los medios de comunicación masiva, así como la comprensión de las dinámicas establecidas entre los grupos disidentes enmarcados en la contracultura mexicana.

En cuanto al cine mexicano de la década de los sesenta y principios de los setenta, las amplias compilaciones de Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*⁹ e *Historia del cine mexicano*¹⁰, han sido la piedra de toque para cualquier estudio que intente abordar la producción cinematográfica mexicana hasta los años setenta. Sin embargo, los filmes en súper 8 son apenas mencionados. El texto de Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México 1970-1989*¹¹ presenta ampliamente las particularidades del formato cinematográfico en México, así como los pormenores del grupo de súperocheros abordados por este estudio. Específicamente, el documental *Avándaro* es analizado en su forma y contenido, y ha funcionado como punto de partida para muchos de los aspectos abordados por el presente trabajo.

Respecto al Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971, se han publicado muchos textos desde el momento en que sucedió. Uno de los primeros fue el que incluyó las fotografías de Graciela Iturbide y algunos textos de Luis Carrión, *Avándaro*.¹² Posteriores reflexiones como la de *Avándaro ¿aliviane o movida?* han servido para trabajar con los testimonios ahí vertidos.¹³ También las compilaciones de historia de rock mexicano de Federico Arana, *Guaraches de ante azul*¹⁴ y la de Federico Rubli *Estremécete y rueda, loco por el rock and roll*¹⁵ tratan al rock mexicano en su relación con los medios de comunicación, al festival y algunos aspectos de la organización del mismo, retomados en esta tesis. El libro más reciente sobre el festival mexiquense es el de Graciela Iturbide y

⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Conaculta/ Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992-1997. (18 volúmenes)

¹⁰ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986.

¹¹ Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, México, UNAM-Filmoteca, 2012.

¹² Luis Carrión y Graciela Iturbide, *Avándaro*, México, Diógenes, 1971.

¹³ Eligio Calderón, Vicente Anaya, Carla Zenzes y José Luis Fernández, *Avándaro: ¿aliviane o movida?*, México, Extemporáneos, 1971.

¹⁴ Federico Arana, *Guaraches de ante azul* (2ª ed.), México, María Enea, 2002.

¹⁵ Federico Rubli, *Estremécete y rueda, loco por el rock and roll*, México, Chapa ediciones, 2007.

Federico Rubli, *Yo estuve en Avándaro*¹⁶, en él se incluyen fotografías a color de Iturbide, hasta entonces inéditas y Rubli repasa algunos momentos relevantes del festival.

Sin embargo, ninguno de los textos antes mencionados aborda la relación específica entre el festival de Avándaro, los medios de comunicación, la cultura juvenil de consumo y el documental súperochero de Alfredo Gurrola. Este trabajo busca apuntar ciertas líneas y, al menos, sugerir algunas posibilidades interpretativas sobre los vínculos establecidos entre los aspectos mencionados y el discurso conformado sobre los jóvenes y desde los jóvenes.

Por ello, la consulta del Expediente Avándaro de la Dirección Federal de Seguridad en el Archivo General de la Nación, fue un importante recurso para ahondar en varios aspectos de la investigación.

Para la construcción de la argumentación en esta tesis fue necesario acudir a otro tipo de fuentes menos convencionales, comenzando por las revistas de moda como *Kena* o las dedicadas a los jóvenes de aquella época como: *Piedra Rodante*, *Notitas musicales*, *Ídolos del rock* y *POP*. Las “revistas del corazón”, compartían ciertos elementos con las de los jóvenes rockeros. En ocasiones, temáticas como la sexualidad, la música o los lugares de moda, eran tratados de manera más o menos similar, con las justas diferencias en el lenguaje, ya que las segundas trataban de imitar el estilo “onduro”. El objeto de estudio de esta investigación, exigía retomar aspectos de este tipo de hemerografía.

Para consultar estos materiales acudí a la Hemeroteca Nacional, pero también hizo falta el trabajo de cerca con los coleccionistas de rock y de cine, pues muchos de estos materiales, por sus condiciones marginales de publicación y distribución, no alcanzaron a llegar a los repositorios convencionales, donde sí pude consultar los periódicos *Avance*, *Diario de la tarde*, *El Día*, *El Heraldo de México*, *El Sol de México*, *El Universal*, *Esto*, *Excelsior*, *La Prensa*, *Milenio*, *Presente*, *diario del sureste* y *Últimas noticias*. Estos también ayudaron a configurar la visión externa sobre el fenómeno de la cultura juvenil y comprender las manifestaciones de los sectores más conservadores de la sociedad mexicana.

El objeto de estudio de esta investigación planteó también otras dificultades, como la imposibilidad de conseguir una versión del documental *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971) en óptimas condiciones. Algunas versiones presentaban defectos en la imagen, otras

¹⁶ Federico Rubli, *Yo estuve en Avándaro*, México, Trilce/UNAM/Gobierno del Estado de México, 2016.

en el sonido, y algunas más eran de plano ilegibles, por lo que hizo falta, no sólo una reconstrucción narrativa, sino también el armado de las partes faltantes para darle coherencia y comprenderlo en la mayor parte de sus aristas. En gran medida, las entrevistas que mantuve con el director Alfredo Gurrola, y los audios registrados por Telesistema Mexicano del Festival de Avándaro, establecieron la condición de posibilidad para llevarlo a cabo.

BREVE ANOTACIÓN METODOLÓGICA

Dada la complejidad del objeto de estudio con el que se trabajó en esta investigación, resultó difícil encasillarlo en una sola corriente historiográfica que permitiera abordar los aspectos que se buscaban para comprender la cultura juvenil de finales de los años sesenta y principios de los setenta.

Por un lado, la historia social permitió trazar los vínculos entre los actores implicados en varios niveles de la construcción de la cultura juvenil. Por un lado, para comprender la manera en que se establecieron las relaciones políticas, empresariales y sociales entre los empresarios de los medios de comunicación masiva, como Emilio “El Tigre” Azcárraga Milmo, Valentín Pimstein y su equipo en Telesistema Mexicano, con un grupo de jóvenes empresarios, como Luis de Llano, Justino Campeán y Eduardo López Negrete. Y en un segundo plano, la manera en que estas relaciones se entablaron también con el gobierno, y la capacidad de negociación de Telesistema Mexicano para orientar las decisiones de un poder estatal.

Para abordar estas relaciones, hizo falta acercarse a documentos de la Dirección Federal de Seguridad, así como a la correspondencia intercambiada entre empresarios y empleados de gobierno. Pero también, se afinó la mirada por medio de algunas entrevistas realizadas a ambos grupos de personas, registradas en la prensa, y también las que quedaron plasmadas en sus propias biografías o en las de sus colegas, como en el caso de Azcárraga y Pimstein.¹⁷ Dos personajes que por medio de sus posiciones de poder se encargaron de propagar sus visiones racistas, clasistas y estereotípicas a través de los contenidos de la televisora.

¹⁷ Tere Vale, *Valentín Pimstein. Una vida de telenovela*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2016.

Por otro lado, se retomaron varios elementos afines a la historia cultural. Entre ellos, el trabajo con los estereotipos de los jóvenes, encaminados a conformar artificiosas identidades ligadas al consumo. Con esto, se buscó que la mirada de Azcárraga, Pimstein y De Llano no quedara tan sólo en el plano de lo enunciativo, sino que se ilustrara por medio del análisis de uno de los programas de Telesistema Mexicano dirigido a los jóvenes, *Orfeón A Go Gó*.

Pero, sobre todo, la búsqueda por generar interpretaciones sobre la cultura juvenil a partir de la manera en que algunos jóvenes respondían y se relacionaban con dichos estereotipos. Y posteriormente, el rechazo por parte de los personajes ligados a la televisora, al encontrarse con ellos, los “onderos”. Quienes se posicionaron como una disidencia –casi involuntaria– con respecto a la concepción que los medios de comunicación masiva trataban de imponer a los jóvenes.

Los contenidos televisivos, la música, el cine, la literatura y los espacios de convivencia, fueron objeto de estudio de esta investigación, algunos abordados con mayor profundidad que otros. La intención de acudir al estudio de estos elementos, propios de la historia cultural, tuvo la finalidad de profundizar en la mirada sobre la heterogeneidad de la cultura juvenil mexicana de finales de los años sesenta y principios de los setenta.

Finalmente, la lectura histórica-cinematográfica planteada en esta tesis se inscribe en el trabajo desarrollado ampliamente por Ricardo Pérez Montfort y retoma de manera puntual la propuesta de Álvaro Vázquez Mantecón para comprender el cine súperochero, así como las posibilidades que él mismo presenta para el propio documental *Avándaro* de Alfredo Gurrola (1971) como un vistazo a la cultura juvenil de la época a través de la ejemplaridad que representa el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971.

El énfasis puesto en la materialidad de la película en que se registró, los pasos a seguir para la lectura, análisis e interpretación de la narración cinematográfica, el trabajo interdisciplinario con historiografía, literatura, crónicas, hemerografía, entrevistas, materiales adicionales como las grabaciones y los *rushes* de las películas, pretenden ser, en su justa medida, una continuación de la propuesta de lectura histórico-cinematográfica de la cultura juvenil mexicana de finales de los años sesenta y principios de los setenta.

La situación actual refuerza la necesidad de tener una mayor comprensión de preguntas como las enunciadas por este trabajo. Los criterios racistas, clasistas, excluyentes

y elitistas, continúan habitando la cotidianidad mexicana y son reforzados por los mismos medios de comunicación masiva que los promueven desde hace medio siglo, a los cuales se han sumado varios de los medios electrónicos. Quizá este trabajo pueda proporcionar algunos elementos para comenzar a plantear una lectura desde la disciplina histórica, crítica y razonada en algún sentido, sobre los discursos audiovisuales estereotipificantes de la sociedad, vigentes hasta la fecha, y también de sus correlatos disidentes.

CAPÍTULO I. LA CULTURA DE LOS JÓVENES EN MÉXICO EN LA DÉCADA DE LOS SESENTA Y PRINCIPIOS DE LOS SETENTA DEL SIGLO XX

1. Horizonte internacional de la cultura juvenil en los años sesenta y setenta

Para mediados del siglo XX, la situación geopolítica era marcada por la bipolaridad del mundo. Dos visiones de política, economía, cultura y sociedad, dividían al orbe. Estados Unidos, promotor del capitalismo y la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas que abanderaba el comunismo, se hallaban inmersos en un conflicto que se extendió hasta finales de los años ochenta: la guerra fría.

Una serie de conflictos, inicialmente locales, como la Guerra de Corea (1950-1953), la Guerra de Vietnam (1955-1975), la Revolución Cubana (1959), la invasión a la Bahía de Cochinos (1961), también en Cuba, entre otros, fueron espacios de confrontación entre ambos bloques de poder, el capitalista y el comunista, a nivel político, económico, o directamente militar.

Desde principios de los años sesenta, Estados Unidos puso mayor atención a América Latina, pues la Revolución Cubana marcó la primera alerta de la pérdida de control sobre un territorio en el que la hegemonía norteamericana se había dado por sentada. La administración del presidente John F. Kennedy (1961-1963) buscó promover modificaciones a las estructuras políticas de los países latinoamericanos orientadas a disuadir la posibilidad de otros brotes revolucionarios.

El teatro principal del combate contra la amenaza revolucionaria se trasladaba así al continente, y a él estaban orientadas las innovaciones propuestas por la administración de Kennedy, que se inspiraban por una parte en una implícita teoría general sobre las precondiciones necesarias de procesos revolucionarios, y por otra en las lecciones ofrecidas por los procesos de cambio socioeconómico desencadenados en Asia y África a partir de la segunda guerra mundial, que, puesto que habían tomado en algunos casos vías revolucionarias y en otros no, parecían ofrecer enseñanzas útiles sobre cómo esquivar las primeras y alcanzar transitando las segundas transformaciones menos incompletas que las que hasta entonces había conocido Latinoamérica.¹

El desafío descolonizador tras la Segunda Guerra Mundial planteado a las grandes potencias por las luchas independentistas de algunos países africanos como Angola, Mozambique y Guinea Bisáu, en la Guerra colonial portuguesa (1961-1974), o los países

¹ Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina* (13ª ed.), Madrid, Alianza, 1996, pp. 522-523.

asiáticos antes mencionados, fue otro de los aspectos que contribuyeron a generar dinámicas internacionales distintas a partir de la segunda mitad del siglo XX, una situación del orden mundial con características, problemas, condiciones y actores, que hasta este momento cobraron una relevancia particular.

En lo económico, la producción mundial de manufacturas se cuadruplicó entre principios de los cincuenta y principios de los setenta con respecto a las décadas previas, y el comercio mundial de productos elaborados se multiplicó por diez.² La explosión productiva industrial repercutió de manera distinta en los países desarrollados como Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Alemania y Japón, y aquellos llamados “en vías de desarrollo”, como los latinoamericanos. Se puede decir que algunos bienes y servicios hasta aquel momento restringidos para las minorías, eran ahora pensados para un mercado de masas: los automóviles, la televisión, los discos de vinilo, las cintas magnetofónicas, los radiotransmisores portátiles, las calculadoras de bolsillo y los componentes de los equipos electrónicos, fotográficos, de filmación y, posteriormente, de video domésticos.³

La progresiva incorporación de las modificaciones tecnológicas en los países menos desarrollados también dio lugar a una concepción distinta de las dinámicas industriales y capitalistas. Si bien grandes inversiones, frecuentemente hechas, impulsadas o complementadas por el capital extranjero orientado a “internacionalizar los mercados más allá de sus fronteras nacionales”⁴, eran necesarias, también lo eran los consumidores. Para promover las mercancías, las industrias se valieron de los medios de comunicación masiva, como la radio, el cine, la prensa y la televisión, que “[en los años sesenta] pusieron énfasis en imágenes poderosas, personalidades coloridas, la acción dramática, e incluso la confrontación violenta. En efecto, el crecimiento de la televisión como un medio comercial fue crucial para la consolidación de la postguerra”.⁵

Los conflictos en el mundo, las innovaciones tecnológicas, los cambios en la moda, las novedades en los productos de consumo, eran proyectados desde los inicios del cine en los noticieros de las proyecciones cinematográficas. Sin embargo, la televisión a color, desarrollada desde la década de los cuarenta, entre otros, por el ingeniero mexicano

² Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica (Grijalbo Mondadori), 1998, p. 264.

³ *Ibid*, p. 268.

⁴ *Ibid*, p. 281.

⁵ Edward P. Morgan, *What Really Happened to the 1960s. How Mass Media Culture Failed American Democracy*, Lawrence, Kansas, University Press of Kansas, 2010, p. 11.

Guillermo González Camarena, tuvo una mayor difusión para la segunda mitad de los años sesenta. La posibilidad de observar el mundo, que cada día se tornaba más colorido, también en las pantallas, parecía consolidarse a la par de los cambios en la vida cotidiana: “para el 80 por ciento de la humanidad la Edad Media se terminó de pronto en los años cincuenta; o, tal vez mejor, *sintió* que se había terminado en los años sesenta”.⁶

Uno de los grupos sociales que más evidente hizo el cambio experimentado en la segunda mitad del siglo XX fueron los jóvenes, “en tanto que grupo con conciencia propia que va de la pubertad —que en los países desarrollados empezó a darse algunos años antes que en la generación precedente— hasta mediados los veinte años, se convirtieron ahora en un grupo social independiente”.⁷ Por un lado, política y socialmente, este sector de la población adquirió una incuestionable relevancia, manifiesta en las movilizaciones estudiantiles de 1968, por el otro, apuntalaron a la industria discográfica en los sesenta y setenta, cuando entre el 75 y el 80 por ciento de su producción, principalmente rock, se vendía fundamentalmente a un público de entre catorce y veinticinco años.⁸

La emergencia de la juventud como un actor social y sus derivaciones como la cultura juvenil, fueron fenómenos característicos principalmente de las economías desarrolladas, pues “representaba una masa concentrada de poder adquisitivo”.⁹ Sin embargo, una incipiente internacionalización de estas características se dio a través de la exportación de modas, principalmente estadounidenses y británicas, a otros países desarrollados y algunos en vías de desarrollo:

La cultura juvenil se convirtió en la matriz de la revolución cultural en el sentido más amplio de una revolución en el comportamiento y las costumbres, en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales, que pasaron a configurar cada vez más el ambiente que respiraban los hombres y mujeres urbanos.¹⁰

El carácter revolucionario de las distintas vertientes de la cultura juvenil fungía en primera instancia, como puente entre la liberación personal y la liberación social. “Para ellos lo importante no era lo que los revolucionarios esperasen conseguir con sus actos, sino

⁶ Hobsbawm, *op. cit.*, p. 291.

⁷ *Ibid*, p. 326.

⁸ *Ídem*.

⁹ *Ibid*, p. 328.

¹⁰ *Ibid*, p. 331.

lo que hacían y cómo se sentían al hacerlo. Hacer el amor y hacer la revolución no podían separarse con claridad”.¹¹

Adicionalmente, la rebeldía juvenil también representaba un cuestionamiento a la insuficiencia de las medidas tomadas por el “estado de bienestar”, planteado como una solución capitalista a la opción comunista, durante los años cincuenta y sesenta. Los gobiernos de países occidentales desarrollados, destinaron cuantiosas inversiones en subsidios, cuidados sanitarios, educación y otros rubros de actividades encaminadas a promover el bienestar y el consenso social. Algunos países subdesarrollados también intentaron imitar algunas de estas medidas para subsanar las carencias cada vez más acentuadas en las crecientes clases medias. En México, la política económica que apuntaba a la redistribución fue llamada “desarrollo estabilizador”.

2. El agotamiento del desarrollo estabilizador

Para la década de los años cincuenta del siglo XX el gobierno mexicano realizó algunos ajustes a su política económica, conocidos como “desarrollo estabilizador”. Parte importante de su ejecución estuvo a cargo del secretario de Hacienda y Crédito Público, Antonio Ortiz Mena, quien permaneció en esa posición durante dos sexenios (1958-1970). Los mecanismos en que se apoyaba tenían su origen en el “milagro mexicano” de los años cuarenta, como la sustitución de importaciones y la industrialización. Ahora, se buscaba también detener la inflación, lograr la estabilidad de precios y del tipo de cambio, con la intención de estimular el ahorro y la inversión privada nacional y extranjera. Estos objetivos tenían su fundamento en el aprovechamiento de la abundante y poco costosa mano de obra mexicana, a la par de la creciente injerencia estatal en el proceso de la producción. Aunque más de la mitad de las empresas industriales de mayor importancia en México tenían participación de capital extranjero.

Como en la década previa, el objetivo era modernizar al país por medio de la industrialización y concentrar la riqueza para supuestamente proceder a distribuirla. Sin embargo, para finales de la década de los sesenta la redistribución de la riqueza no había

¹¹ *Ibid*, p. 334.

llegado y a mediados de los años setenta, México continuaba siendo fundamentalmente un país exportador de materias primas.¹²

Este modelo económico dirigió su discurso, a través de los medios de comunicación masiva, especialmente a las clases medias. Según un estudio hecho por algunos académicos dirigidos por Enrique Abitia Alducín¹³, este grupo de población creció entre 1960 y 1970, al pasar de 22 por ciento a 29 por ciento de la población económicamente activa mexicana.¹⁴ Varios factores incidieron en esta expansión, entre ellos, el crecimiento del producto interno del país a una tasa real promedio superior al 6 por ciento.¹⁵ Además, el incremento de la comercialización de la producción industrial manufacturera, hizo necesario generar consumidores. La propaganda mediática produjo en la clase trabajadora la ilusión de poder aspirar a acercarse a la burguesía imitando su consumo, un proceso que se realizaba mediante la fetichización del intercambio y la mistificación del objeto consumido: “la mistificación como simbolización inconsciente, como la identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores...”¹⁶

El “desarrollo estabilizador” planteó a las clases medias, entre otras muchas cosas, la adopción del *american way of life*: patrones estadounidenses de consumo difundidos por los medios de comunicación masiva. Aunque algunos ritmos musicales como el foxtrot o el jazz ya habían sido bien recibidos por algunos sectores de la sociedad mexicana desde los años veinte y treinta. Sin embargo, el *american way of life* se quedó a nivel de aspiración, pues la economía mexicana no alcanzó los niveles de desarrollo necesarios para beneficiar a las clases medias de tal manera que se posibilitara el consumo al estilo de los países capitalistas. En lo que sí tuvieron cierto espacio de expresión fue en la educación. Las universidades y los planteles de instrucción tecnológica se plantearon como la plataforma para el ascenso social, pero también fueron el sitio donde se gestaron algunos de los

¹² Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución*, México, Cal y Arena, 1989, p. 209.

¹³ Enrique Abitia Alducín, *Los valores de los mexicanos. Tomo III. En busca de una esencia*, México, Banamex-Accival, 1993.

¹⁴ Ariel Rodríguez Kuri “Sociedad y cambio cultural, 1960-2000” en Ariel Rodríguez Kuri (coord.), *La población y la sociedad*, México, El Colegio de México/Fundación Mapfre/Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 235.

¹⁵ Eduardo Turrent Díaz, “Ortiz Mena: El desarrollo estabilizador y su principal artífice” en *El Trimestre Económico*, vol. 66, no. 262(2), abril-junio 1999, p. 294.

¹⁶ Gabriel Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México* (8ª ed.), México, Joaquín Mortiz, 1980, p. 192.

movimientos de jóvenes que expresaron su descontento por la falta de acceso a oportunidades, especialmente en el plano económico y político.

Las clases medias “dispuestas a subordinar la defensa de la democracia a la satisfacción de sus expectativas económicas”¹⁷, desempeñaron un papel fundamental para legitimar al sistema político. Fueron pontificadas incluso como producto y sustento del “desarrollo estabilizador”, pues este modelo intentó promover su expansión y crecimiento, aunque se quedó sobre todo en el nivel discursivo.¹⁸

Algunas medidas tomadas por el gobierno en los años sesenta estuvieron encaminadas a absorber a las clases medias e incorporarlas a sus filas, con el financiamiento de campus escolares como la Ciudad Universitaria al sur de la ciudad y al ofrecer empleos a los egresados de estas instituciones. Así, los márgenes de legitimidad y participación se ensancharon y abrieron camino para algunos sujetos provenientes de estos sectores de la población. Pero esto no derivó en una democratización real que incluyera al resto de la población. Al contrario, el autoritarismo continuó siendo la línea de acción del gobierno mexicano. Si durante los años de crecimiento sostenido, el gobierno no construyó canales de expresión política para conocer las inquietudes de las clases medias, aún menos lo hizo para permitir la crítica cuando el crecimiento económico se desaceleró a finales de los años sesenta.¹⁹

Tras años de control gubernamental estricto del conflicto social, sobre todo mediante la represión de los focos de disidencia, las clases medias –los sectores más protegidos y beneficiados por el sistema– se convirtieron en las protagonistas del escenario de las protestas y movilizaciones de los años sesenta y setenta. La incapacidad oficial para considerar legítimos los reclamos de reconocimiento, participación política “o contra la autoridad como principio básico de la sociedad”²⁰ provenientes de los sectores medios, era también una manifestación de la dificultad del sistema para reconocer la diversificación y complejidad social.

¹⁷ Soledad Loaeza, *Clases medias y política en México*, México, El Colegio de México, 1988, p.119.

¹⁸ *Ibid*, p. 124.

¹⁹ Rogelio Hernández Rodríguez, *Historia mínima del Partido Revolucionario Institucional*, México, El Colegio de México, 2016, pp. 117-118.

²⁰ *Ibid*, p. 119.

3. El movimiento estudiantil del 1968

El movimiento estudiantil de 1968 aglutinó las inquietudes de muchos jóvenes universitarios, la mayoría en torno al cese a la represión y la demanda de participación política. Existe una gran cantidad de interpretaciones acerca de las motivaciones de estos grupos para protestar. Una de ellas es la que considera que “la rebeldía era la marca distintiva de aquella generación. (...) Había que ser ‘contestatario’ y atacar al *establishment* aunque cada uno interpretara esas palabras como mejor le conviniera. (...) Su protesta no tenía un carácter revolucionario sino libertario”.²¹ Si bien la versión de Enrique Krauze niega el carácter revolucionario que Eric Hobsbawm atribuye a estas movilizaciones, enfatiza la heterogeneidad de las consignas.

Comenzó con una pelea en la Ciudadela de la Ciudad de México entre pandillas, mezcladas con los alumnos de la preparatoria Isaac Ochoterena, que se enfrentaron a los estudiantes de las Vocacionales 2 y 5 del Politécnico, a finales de julio de 1968. La policía intervino e incluso invadió las instalaciones escolares, repartiendo macanazos y lanzando gas lacrimógeno. Se hicieron detenciones sin distinguir entre participantes en el conflicto, miembros de la comunidad estudiantil, profesores o transeúntes.²²

La indignación que provocó la irrupción policiaca llevó a la Federación Nacional de Estudiantes Técnicos (FNET), bastante cercana al gobernante Partido de la Revolución Institucional (PRI), a solicitar autorización al Departamento Central para una marcha de protesta contra los hechos represivos. Una maniobra que pretendía desahogar el descontento estudiantil, sin embargo, la “rabia ante las arbitrariedades de la policía, el rencor social y el impulso de la marginalidad ciudadana que quiere dejar de serlo”²³ removieron los ánimos, y algunos jóvenes que no tenían una particular filiación política hasta entonces, progresivamente se unieron a la movilización junto con algunas células del Partido Comunista, la Juventud Comunista, el maoísmo, el espartaquismo, entre otras organizaciones de izquierda.

En su camino al Zócalo, la marcha de los politécnicos del 26 de julio se encontró con la de la Confederación Nacional de Estudiantes Democráticos (CNED) de conmemoración a la Revolución Cubana, en la Torre Latinoamericana. Ambas se dirigían

²¹ Enrique Krauze, *La presidencia imperial*, México, Tusquets, 2013, pp. 349-392.

²² Carlos Monsiváis, *El 68 La tradición de la resistencia*, México, Era, 2008, p. 15.

²³ *Ibid*, p. 18.

al mismo sitio. Pero en ese tramo, varios miembros de la policía civil y el cuerpo de granaderos, intentaron reventar la marcha. Esto derivó en enfrentamientos con piedras, golpes, heridos y detenidos, durante toda la tarde. Los uniformados se dirigieron posteriormente al edificio de San Ildefonso –sede de las Preparatorias 1 y 3—, en donde aún había varios estudiantes guarecidos.

El Comité de Lucha del IPN lanzó un pliego petitorio el 28 de julio en el que exigían: la desaparición de la FNET, por haber justificado la represión de los días previos; la expulsión de los dirigentes de esta organización y la desaparición de los cuerpos represivos del Estado.²⁴

El 30 de julio, algunos estudiantes mantenían la toma de las Preparatorias 2 y 5, la Vocacional 5 y San Ildefonso. Un destacamento de soldados de la Primera Zona Militar, armados con bayonetas, bazucas y cañones, se presentó en la puerta de San Ildefonso para derribarla de un bazucaso y entrar a detener a los jóvenes.

Cada medida represiva y cada grupo de heridos y detenidos, hacían crecer la indignación y el descontento. A la par, también aumentaban las dimensiones de las manifestaciones estudiantiles, a las que inmediatamente se sumó la UNAM y más tarde otras escuelas como la Universidad Autónoma de Chapingo, la Universidad Iberoamericana y El Colegio de México.

A las movilizaciones cada vez se sumaban más personas de la capital mexicana. Ya no sólo los estudiantes, sino también algunos miembros de sus familias y una minoría de profesionistas y obreros sindicalizados, como las telefonistas o los médicos. Así como las propias autoridades universitarias. El rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, encabezó la manifestación de 13 de septiembre, conocida como la “Marcha del Silencio”.

En el fondo, parecía que las manifestaciones coincidían con inquietudes que les precedían y encontraron en el movimiento estudiantil un cauce para su expresión:

El Movimiento Estudiantil del 68 sólo fue la consecuencia irremediable de las grandes fallas de que adolece el sistema político, económico y social de México. Lo que se exigía en los mítines, en las manifestaciones, en los periódicos; lo que se pintaba en las bardas y en los autobuses y tranvías, es viejo, es conocido: apertura para los jóvenes, libertad para los presos políticos, democracia. Lo que hizo el Movimiento fue actualizar esas exigencias,

²⁴ *Ibid*, p. 20.

recordarle al pueblo y al Gobierno que, aunque se insista poco en ellas, no se han olvidado.²⁵

Por más moderadas que pudieran parecer las demandas de los estudiantes movilizados, le dieron un tinte particularmente revolucionario al movimiento. No tanto por su radicalidad, sino por las características del gobierno mexicano, al que estaban dirigidas. Roberto Escudero, uno de los representantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, lo explicó así, a algunos estudiantes extranjeros:

Cuando en Europa y los Estados Unidos se oye “libertades democráticas y respeto a la Constitución”, no parecen consignas revolucionarias. Estoy de acuerdo con ustedes en que, después de movilizar a casi un millón de ciudadanos, nada más en esta ciudad, y contar con la simpatía de sectores cada vez más importantes, las demandas que formularían los estudiantes de otros países serían muy distintas, en apariencia mucho más radicales. En cambio, nosotros seguimos manteniendo exigencias puramente reformistas. La verdad es que, en nuestro país, tales demandas cobran un carácter no sólo avanzado, sino abiertamente revolucionario en sus consecuencias.²⁶

Se trataba de una denuncia a los excesos y abusos por parte del propio Estado, como en la ilegalidad de buena parte de los cuerpos policiacos, la anticonstitucionalidad de los artículos 145 y 145bis del Código Penal, que ejercían el control de la disidencia con el ambiguo delito de “disolución social”, además del abuso de poder, la corrupción de las organizaciones populares y el sometimiento ejercido por el presidente a las demás fuerzas políticas.

El aspecto revolucionario del movimiento convivió de cerca con el componente festivo de las movilizaciones. “Al finalizar el mitin cantamos el himno nacional y emprendimos el regreso por una ciudad desconocida: una ciudad nuestra”.²⁷ La formalidad, el recato, las buenas maneras, las apariencias y la represión a la sexualidad, eran aspectos arraigados profundamente en la moralidad de la clase media, a la que pertenecían las familias de buena parte de los estudiantes movilizados. Se trataba de la liberación de las ataduras, los constreñimientos y la represión ejercida no solamente por parte del gobierno, sino también por el entorno familiar en el que los jóvenes se habían desenvuelto hasta aquel momento. El mundo en blanco y negro de sus padres, convertido en explosiones de colores, festivas y desordenas.

²⁵ Luis Spota, *La Plaza*, México, Grijalbo, 1977, p. 163.

²⁶ Luis González de Alba, *Los días y los años* (4ª ed.), México, Era, 1971, p. 37.

²⁷ *Ibid*, p. 61.

No fue la caridad por el prójimo, cuyos problemas el estudiante común ni conocía ni se interesaba mucho por ellos en caso de conocerlos. No fue eso, ni el cristianismo ni el socialismo, quienes produjeron las movilizaciones del 68, fue la fiesta, el carnaval contra la cuaresma obligada de México durante los últimos 50 años, contra el mural que nos pintaba una sociedad estática mientras el mundo se transformaba. (...) Fue este fermento social, más que las demandas políticas, lo que resultó en los cambios que ahora vivimos en los usos y costumbres de los jóvenes y los ya no tan jóvenes: la libertad en el lenguaje, el comportamiento, la vestimenta, la sexualidad, las ideas en la religión y en la política, surgió de allí, de la fiesta y el carnaval que nosotros los dirigentes no logramos detener, por suerte. Se dio a nuestro pesar y en contra de nuestra opinión prematuramente aventajada.²⁸

La apropiación juvenil de los espacios hasta entonces vedados para ellos fue una de las grandes rupturas ejercidas por el movimiento estudiantil de 1968 y a la vez fue uno de los aspectos que más escandalizaron al gobierno y a la prensa. La formación del Consejo Nacional de Huelga (CNH) desde los primeros días de agosto, intentó dar continuidad a las movilizaciones y a la organización política, pero las diferencias al interior del movimiento y la infiltración de algunos informantes del gobierno entre los líderes, derivaron en un trágico final.

El 2 de octubre de 1968 se convocó a un mitin en Tlatelolco, para exigirle al presidente Gustavo Díaz Ordaz (1958-1964) un diálogo público con los estudiantes. Alrededor de diez mil personas se encontraban en la Plaza de las Tres Culturas a las 18:10 horas, cuando tres luces de bengala estallaron en el cielo para dar inicio a una vorágine de confusión, balas, sangre y muertos.²⁹

El escuadrón Olimpia, un grupo de soldados disfrazados de civiles, identificados por un pañuelo o guante blanco en la mano izquierda, llevaban la consigna de detener a los líderes del movimiento. Francotiradores, de este grupo, apostados en la parte superior de los edificios del conjunto habitacional Tlatelolco dispararon a los soldados que ya comenzaban a avanzar sobre la plaza, quienes respondieron a la agresión. En medio del tiroteo, cientos de personas perecieron. Pero la persecución, las detenciones y los disparos a quemarropa continuaron hasta el interior de los departamentos y los alrededores de la Plaza de las Tres Culturas.

²⁸ Luis González de Alba, *Las mentiras de mis maestros*, México, Cal y Arena, 2002, pp. 103-107.

²⁹ Monsiváis, *El 68: la tradición...*, p. 187.

Las cifras reales de los detenidos, los desaparecidos y los asesinados el 2 de octubre no han sido aún dadas a conocer. La matanza perpetrada por el gobierno en Tlatelolco pretendió terminar con el movimiento estudiantil, y en buena medida lo logró.

Aun cuando las manifestaciones fueron mortalmente reprimidas por el gobierno, la brecha que habían abierto continuó expandiéndose. La búsqueda de libertad y de espacios de expresión siguió siendo una inquietud para los estudiantes movilizados y para muchos otros jóvenes. La irrupción de este sector de la sociedad en la historia tuvo su primer gran auge a finales de la década de los sesenta en varios sitios del mundo, con sus propias particularidades. Específicamente, en México, el proceso de conformación de una cultura juvenil tuvo uno de sus principales antecedentes y componentes en el movimiento estudiantil de 1968. Sin embargo, para buena parte de los jóvenes de la época, la trascendencia no tuvo la relevancia que se le ha dado con la perspectiva de los años.

Cabe recordar que el movimiento tuvo un componente fundamentalmente estudiantil, y primordialmente universitario y politécnico, lo cual reduce significativamente su proporción con respecto a la población de jóvenes mexicanos. En este trabajo se aludió a este proceso porque considero que es de suma importancia para explicar no sólo los espacios que una parte de la propia juventud de la segunda mitad de los años sesenta logró trabajosamente abrirse, sino también para explicar la historia reciente de México.

Sin embargo, es importante insistir que para buena parte de los jóvenes asociados a la cultura del rock y, específicamente, los asistentes al Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971, el movimiento estudiantil no representaba un componente vital de su existencia. En varios casos, como el de los organizadores, la despolitización incluso se hacía explícita a través de la negación de cualquier vínculo con las movilizaciones, como una forma de contrastar los referentes de cada uno de los grupos. Algunos grupos de estudiantes acudieron al festival para colocar mantas y repartir propaganda en contra de la enajenación de los jóvenes, pero fueron una pequeña minoría, en contraste con la multitud que entonó, voz en cuello la canción de Peace and Love que decía: “Mari, mari, mariguana.../I like mariguana, you like mariguana, we like mariguana too...”³⁰

³⁰ Fonograma: *Avándaro, Por fin... 32 años después*, Ludell Records/Bakita Records, 2003.

4. “La apertura democrática”

La estabilidad del gobierno mexicano se vio afectada a partir de la controversia generada por los actos represivos contra el movimiento estudiantil de 1968. En el plano nacional, la mayoría de los medios minimizaron la noticia, salvo algunas importantes excepciones como la portada del suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!*, que se preguntaba: “¿Represión o democracia?” frente a un par de fotos, una mostraba la vista aérea de una multitudinaria concentración de jóvenes y la otra a un par de soldados escoltando a otro con una bazuca al hombro³¹; la revista *Por Qué?* dedicó un número especial a la matanza de Tlatelolco y frente al cadáver de un niño colocó la palabra “¡Asesinos!”³²; o el luctuoso cartón de Abel Quezada en el periódico *Excélsior*, un rectángulo negro, enmarcado por la pregunta “¿Por qué?”³³.

La crítica internacional se potenció gracias a la atención generada por los Juegos Olímpicos, que comenzaron 10 días después de la matanza, en la misma Ciudad de México. Hasta el final de su sexenio, Díaz Ordaz, “uno de los mandatarios más conservadores y convencidos de la inmovilidad del sistema”³⁴, asumiría la labor de justificarlo en aras de la “paz social” conseguida por la fuerza.

El ex-Secretario de Gobernación Luis Echeverría, lanzó un discurso conciliador y de “apertura democrática” al asumir la presidencia en 1970 con la intención de desvincularse del anterior gobierno, pero en el fondo buscaba “preservar el sistema político del que era hijo”.³⁵ Así que “había que subir (o volver a subir) al carro de la revolución a los sectores agraviados del movimiento estudiantil. Una política de neutralización de los impulsos democráticos del 68”.³⁶ También buscó romper con el “desarrollo estabilizador” en lo económico, y desde el populismo y el endeudamiento por medio de préstamos internos y externos propuso medidas económicas entendidas como “un pacto negociado políticamente” mediante el cual los actores sociales obtenían obligaciones a cambio de promesas oficiales, frecuentemente incumplidas. Echeverría consideraba que el ejercicio del gasto derivaría automáticamente en crecimiento y desarrollo. En realidad, las

³¹ *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 21 de agosto de 1968.

³² Revista *Por qué?*, edición extraordinaria, octubre de 1968.

³³ Periódico *Excélsior*, 3 de octubre de 1968.

³⁴ Hernández, *op. cit.*, p. 122.

³⁵ Krauze, *op. cit.*, p. 404.

³⁶ *Ídem.*

consecuencias fueron crisis, devaluación, pérdida del valor real de los salarios y del poder adquisitivo de la población.³⁷

La “apertura democrática” tuvo varias vertientes. Por un lado, los maestros universitarios de la generación de Echeverría –entre ellos, Víctor Flores Olea y Porfirio Muñoz Ledo– fueron incorporados a su gabinete u ocuparon puestos relevantes en empresas u organismos del sector público. Los intelectuales como Ricardo Garibay, Carlos Fuentes y Fernando Benítez fueron activos defensores del régimen presidencial, y a cambio recibieron cuantiosas sumas de dinero o puestos políticos y diplomáticos relevantes.

La amnistía a los líderes encarcelados del movimiento del 68 y a otros presos políticos como Valentín Campa y Demetrio Vallejo, fue una primera manifestación de la pretendida “apertura democrática” a principios de 1971. A varios de ellos, el gobierno les ofreció puestos, privilegios y empleos, acompañado de subsidios a universidades e institutos técnicos, con miras a incorporarlos también como trabajadores en estos rubros, “pocos pudieron sobrevivir fuera del presupuesto”.³⁸ Sin embargo, muchos de estos jóvenes optaron por la vía armada en la guerrilla rural y campesina. “Con ellos no habría ‘apertura’, sino el ‘palo’ de siempre”.³⁹ Esta práctica represiva, enmascarada bajo el discurso de “apertura” y lucha contra los “diazordacistas” y “emisarios del pasado”, inauguró una oscura etapa de desapariciones y homicidios en contra de los liderazgos de movimientos sociales que a la postre sería conocida como “guerra sucia”.

El 10 de junio de 1971, una manifestación en la Ciudad de México fue nuevamente reprimida con un saldo de decenas de muertos en lo que se llamó “el Halconazo”. Este acontecimiento dejó claro el contenido meramente demagógico del discurso de Echeverría desde su primer año de gobierno.

³⁷ Lawrence Whitehead, “La política económica del sexenio de Echeverría: ¿qué salió mal y por qué?” en *Foro Internacional*, Vol. 20, No. 3 (79), enero-marzo 1980, pp. 484-513.

³⁸ *Ibid*, p. 405.

³⁹ *Ibid*, p. 404.

5. Panorama de los jóvenes mexicanos de la década de los sesenta y principios de los setenta

La militancia en los movimientos sociales suele ser el horizonte desde el que se explica y caracteriza a los jóvenes de las décadas de los años sesenta y setenta en México. Especialmente quienes han construido el discurso “oficial” sobre el movimiento estudiantil de 1968 como Elena Poniatowska, Luis González de Alba, Raúl Álvarez Garín, Carlos Monsiváis, Gilberto Guevara Niebla, Enrique Krauze, entre otros.⁴⁰ Por ello, se buscó complejizar este panorama, e incluir algunas otras descripciones en torno a las manifestaciones culturales juveniles, por parte de personajes de la propia época. Si bien es evidente que también parten de estereotipos y modelos de características cerradas, pueden plantear puntos de partida interesantes para discutir tanto las esquematizaciones consolidadas, como para tratar de generar una descripción más complejizada de los personajes en torno a la organización y vivencia del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971 y algunos otros concernientes a la cultura juvenil de la segunda mitad del siglo XX.

Las caracterizaciones de los jóvenes de las clases medias de la década de los sesenta y principios de los setenta, parten del “tiempo libre”, en los términos en que Carlos Monsiváis lo refiere como condición *sine qua non* de la cultura de los jóvenes: “la juventud, esa disponibilidad de la rebeldía y la aventura y los días azarosos y la avidez existencial, es también invento básico del tiempo libre”.⁴¹ Este elemento es central para evidenciar la condición de los jóvenes como potenciales sujetos consumistas. Por ello, los medios de comunicación buscaron capitalizarlo a través de algunas modas, artículos de consumo y dinámicas particulares, a las cuales pudiera destinarse ese tiempo libre y la erogación monetaria que lo posibilitaba. La cultura de consumo inventó un modelo de joven “ideal”, al que sólo se podía aspirar siendo partícipe del ciclo de aspiraciones inconclusas, en constante actualización por medio de la mercantilización.

⁴⁰ Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971. Luis González de Alba, *Los días y los años*, México, Era, 1971. Raúl Álvarez Garín, *La estela de Tlatelolco. Una reconstrucción histórica del movimiento de 1968*, México, Ítaca, 2002. Carlos Monsiváis, *La tradición de la resistencia*, México, Era, 2008. Gilberto Guevara Niebla, *1968: largo camino a la democracia*, México, Cal y Arena, 2008. Elena Poniatowska, “Los jóvenes de hoy son los del 68” en *La Jornada*, 19 de mayo de 2012.

⁴¹ Carlos Monsiváis, *Días de guardar* (1ª ed. 1970), México, Era, 2010, p. 148.

Del modelo “ideal de joven” surgido de la ficcionalización con miras mercantiles, se retomaron varias características e ideales para caracterizar a los jóvenes “fresas”. La reproducción de este estereotipo se manifestaba, sobre todo, a través del consumo de los productos difundidos por los medios de comunicación masiva.

Los fresas, los square, quienes ni de la disidencia discrepan (...). Viven para ingresar a clubes, desfilan en grupos sociales, militar en colonias o en calles (...). Ellos *pertenecen*, tienen amigos, grupos, situaciones ambientales predispuestas en su favor, la ecología transada. Van a oír a los *Union Gap*, de preferencia con la novia, porque *Young Girl* cantada (nada menos) que por Gary Puckett y vivida al lado (nada menos) que de Martita o Sofía, es la aproximación perfecta al ideal juvenil. (...) Es válido definir a un número enorme de jipitecas como fresas de lunes a viernes.⁴²

La satírica caracterización de Monsiváis funciona, sobre todo, para acercarse a la mirada de un joven de la época sobre sus congéneres. Sin embargo, los “fresas” no dejan de ser un estereotipo nutrido por el eco del discurso de los medios de comunicación sobre los jóvenes y sus presuntas aspiraciones de emular el *american way of life*. Tal cual se les representaban en las ficticias cafeterías del cine “para jóvenes” hecho en México⁴³, la programación “juvenil” de Telesistema Mexicano o los anuncios en prensa que los calificaban de “dulces pájaros de juventud” para invitarlos a un bar consagrado a los jóvenes capaces de pagar sus botanas y bebidas.⁴⁴ Sin embargo, los modelos norteamericanos planteaban también un correlato al “fresa”: el *hippie*. A pesar de tener el mismo origen en la imitación de estereotipos estadounidenses mediatizados, tenía un componente de rechazo al *american way of life*, aunque esto no fuera un obstáculo para convertirlo también en un producto cultural comercializable.

A mediados de los años sesenta, los *hippies* comenzaron su expansión por Estados Unidos desde el sur de la costa oeste del país norteamericano, donde desde unas décadas antes germinaba un medio cultural bohemio y artístico en el barrio de Haight-Ashbury en San Francisco, California. La premisa central de estos grupos de jóvenes radicaba en su rechazo a las formas sociales y culturales predominantes: “no a la sociedad, no a la automatización, no al falso intelectualismo y a las universidades que parecen fábricas, no al

⁴² *Ibid*, p. 121.

⁴³ Películas “empeñadas en inventarle a la ciudad de México lugares tan inexistentes en la realidad como unos cafés donde los jóvenes podían cantar impunemente y vivir intrigas amorosas sujetas a la prudencia moralista” García Riera, *op. cit.*, p. 261.

⁴⁴ “Anuncio del Bar María Bonita Camino Real” en *Periódico Excelsior*, 17 de septiembre de 1970.

American Way of Life".⁴⁵ Ligados al rock y sus multitudinarias concentraciones en festivales; la cultura de las drogas y su derivada, la psicodelia⁴⁶; el amor libre; la vida comunal; el pacifismo opuesto al reclutamiento militar y directamente contra la guerra de Vietnam, los *hippies* representaban un desafío a la sociedad estadounidense en esos términos.

Por otro lado, los medios de comunicación estadounidense se encargaron de generar su propia versión, a la vez folclorizante y estigmatizante, de estos grupos de jóvenes, para insertarlos en el circuito de la cultura de consumo. De esta intención comercializadora, derivó la moda "psicodélica" y su propaganda con estética "pop". En ellas, se retomaban las exploraciones psicotrópicas con sustancias que alteraban la percepción, como la marihuana, el LSD, los hongos alucinógenos, la mezcalina, entre muchos otros, pero la convertían en algo inocuo al retomar únicamente algunas referencias visuales coloridas asociadas a estas experiencias. A la par, la prensa descalificaba continuamente las manifestaciones contestatarias de los propios *hippies* que habían inspirado los productos. "Se les difundía como jóvenes mugrosos, holgazanes, parásitos y drogadictos"⁴⁷, sobre todo a partir de la ley que en octubre de 1966 prohibió y penalizó el consumo de alucinógenos.

Este fenómeno nada tiene que ver con lo que CBS, NBC, ABC, "Time", ¿Esquire?, ¿Cheeta?, Broadway y Hollywood se empeñan en hacer de ellos. La prensa ha establecido de manera concluyente, que el disentimiento es puro esnobismo. (...) La vulgarización comercial es una de las pestes endémicas de la vida occidental de nuestro siglo.⁴⁸

La asimilación del hippismo en México se dio por varias vías. La primera fue la versión de los medios, difundida por publicaciones estadounidenses distribuidas en México, como la revista *Life en español* o la prensa mexicana que reproducía la visión de sus pares extranjeros. Tal es el caso del periódico *Excelsior* al describir a los asistentes al festival de rock en la Isla de Wight en Gran Bretaña:

⁴⁵ Margaret Randall, *Los "hippies" expresión de una crisis* (traducción de Felipe Ehrenberg) (2ª ed.), México, Siglo XXI, 1969, p. 10.

⁴⁶ "El término 'psicodélico' puede ser traducido como 'manifestación de la mente' o 'expansión de la mente', y fue introducido por Humphry Osmond, un pionero de la investigación con LSD en Estados Unidos". Albert Hofmann, *LSD. My Problem Child*, Nueva York, McGraw-Hill, 1980, p. 28. Hofmann fue uno de los grandes impulsores del uso de drogas psicotrópicas con fines terapéuticos que pronto se volvieron recreativos. La experimentación con estados alterados de conciencia se convirtió en uno de los componentes centrales de la cultura hippie y psicodélica de los años sesenta.

⁴⁷ José Agustín, *La contracultura en México* (2ª ed.), México, De Bolsillo, 2012, p. 68.

⁴⁸ Theodor Roszak, *El nacimiento de una contracultura* (7ª ed.), Barcelona, Kairós, 1981, pp. 52-53.

El mayor festival “pop” de la historia de Gran Bretaña terminó en caos a primeras horas de hoy, cuando centenares de jipis emprendieron una orgía de destrucción, ocasionando daños valorados en 30,000 libras (72,000 dólares).

Cerca de medio millar de jipis iniciaron los disturbios la noche pasada cuando en avalancha rompieron las vallas que protegía varias tiendas de alimentación. Una docena de tiendas fueron saqueadas sistemáticamente y, luego, incendiadas por jipis que llevaban antorchas.⁴⁹

Pero los *hippies* también fueron importados a México por los jóvenes de clase media alta o alta. Los “fresas” capaces de realizar viajes a Estados Unidos y adquirir los productos que el mercado estadounidense comercializaba a partir de la cultura psicodélica y la estética pop. Resulta paradójico que el *american way of life* haya absorbido incluso a su propia disidencia para convertirla en mercancía y reintegrarla. “Como todo lo que nos llega de Estados Unidos, la ‘onda’ hippie nos fue importada por las clases elevadas; mal asimilada, como suele suceder”.⁵⁰ Para estos jóvenes viajeros lucir como *hippies* era una arista más de su superficial participación del discurso norteamericanizante de los medios de comunicación masiva.

La historia de la psicodelia hippie también guarda cierta relación con México. La visita del botánico y micólogo Robert Gordon Wasson a María Sabina, la sacerdotista de los hongos alucinógenos, en Huautla de Jiménez, Oaxaca, produjo el artículo “Seeking the Magic Mushroom” en la revista *Life*.⁵¹ Para los años sesenta, el que hasta la década previa era un pequeño pueblo aislado en la sierra mazateca se había convertido en un centro turístico de experimentación psicodélica. La mercantilización mediática de estas experiencias atrajo a cientos de *hippies*, “gringos jóvenes que vestían ropa de colores llamativos y huaraches, fumaban mariguana, quemaban incienso, hacían meditación y eran muy liberales en su moralidad”.⁵² Para los habitantes del pueblo, “los *hippies* contribuían poco a la economía y mostraban una total falta de respeto hacia las creencias indígenas, [aunque] desde la perspectiva de los *hippies* su experiencia indígena fue transformadora”.⁵³

Resulta lógico, por otra parte, entender al “hippismo” en México también como una asimilación de algunos jóvenes de las clases medias:

Educados en colegios católicos, entre rígidos convencionalismos y mitos de “gente decente”, de padres anticomunistas, con trabajo monótono y mediocre. Serán ellos quienes

⁴⁹ “En caos terminó el Festival de Wight” en *Periódico Excelsior*, 1 de septiembre de 1970.

⁵⁰ Enrique Marroquín, *La contracultura como protesta*, México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 34.

⁵¹ Robert Gordon Wasson, “Seeking the Magic Mushroom” en *Life*, 10 de junio de 1957.

⁵² Agustín, *La contracultura...*, p. 74.

⁵³ Eric Zolov, *Rebeldes con causa*, México, Norma, 2002, p. 135.

percibirán mejor la opresión de los tabúes sociales. Los muchachos abjuran de su clase, a la que repudian como “fresa”. “Fresas” y “onderos”, diametralmente opuestos, tuvieron el mismo origen y en su clase cristaliza el cambio cultural.⁵⁴

La heterogeneidad de jóvenes englobados en la “onda” –a la que, en su momento, se refirió ampliamente Enrique Marroquín–, coincidía con los *hippies* en algunos puntos, como en el de ser “un rechazo, a muy diferentes niveles y contratando riesgos muy variados”⁵⁵ con respecto a la sociedad en que se desenvolvían. Esta negación implicó una mirada a partir de negaciones, más que de afirmaciones:

Lo que separa a la Onda del resto de este mundo no es pese a todo, tanto lo que consumen como lo que pretenden evitar (...). Anitelectualismo (no leen), la idea común del latinoamericano sobre el artista (son improvisados), el romanticismo que no se acepta (suelen ser cursis sintiéndose profundos).⁵⁶

El juicio de Monsiváis, sobre los “onderos” remite a ciertas exigencias intelectuales, un tanto autorreferenciales, que para él parecían ser un requisito definitorio de las identidades juveniles. Sin embargo, también incorporó una visión sobre el *american way of life*, que a la par que generaba productos para el consumo, también derivó en frustración por la imposibilidad de poder adquirirlos. “La clase media de más abajo aún luchaba afanosamente por acomodarse al ‘Sueño Mexicano’. Los chavos de esta parte trataban de ser como los acomodados, vivir como los acomodados, pero la quincena de papá sólo servía para vivir decorosamente, al día. Papá ni siquiera tenía coche”.⁵⁷ El desencanto derivó en la conformación de un *marginal way of life* por parte de esos jóvenes de las clases medias. Así, en lugar de buscar a toda costa ascender en términos económicos, como promovía el *establishment* mexicano, abrazaron disidentemente su marginalidad: “en vez de tratar de subir, a bajar hasta ‘bajo’”.⁵⁸

El procedimiento para asumir esta condición fue, en primera instancia, modificar su lenguaje: “así deambuló por pasillos oscuros de edificios de las colonias Roma, Narvarte, del Valle, Medianía... Y olvidó el lenguaje de su medio, dejó de expresarse como todos, cesó de usar las palabras que los acercaban al *niñobien*. Y de pronto le llegó, gratuitamente, el nuevo lenguaje acorde con su realidad y su transformación: el lenguaje ñero”.⁵⁹

⁵⁴ Marroquín, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁵ Monsiváis, *Días...*, p. 106.

⁵⁶ *Ibid*, p. 104.

⁵⁷ García Saldaña, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁸ *Ibid*, p. 87.

⁵⁹ *Ídem*.

Pero, para Monsiváis, el lenguaje de “la onda” no se limitó a los jóvenes de clases medias afines al *marginal way of life*. Pronto impregnó “las conversaciones y el humor de otros muchos grupos de jóvenes. El lenguaje de la Onda es un patrimonio generacional”⁶⁰, o al menos lo fue en las construcciones que se hicieron al respecto de los jóvenes de los sesenta y setenta mexicanos.

Además de los estilos de comunicación, el aspecto de los “onderos” también se codificó de diferentes formas. Junto con las melenas, las patillas, los lentes de aro, los bigotes “marlonzapatistas”⁶¹ o la barba, entre los hombres; también recurrían a ciertos atuendos distintivos, como: “pantalones vaqueros, camisas oaxaqueñas de botones de concha, mocasines, huaraches de variedades infinitas, camisas supuestamente sioux o cherokees, chaquetones de exmarino, sudaderas negras, trajes de cuero verde, de cuero negro, chamarras y pantalones de pana deslustrada, camisas kiowa, botones de protesta”.⁶² Frecuentemente, la inspiración para estos modelos de vestimenta provenía de las portadas de discos de grupos de rock o de revistas norteamericanas como la *Rolling Stone*. Los referentes de los *hippies* y de los “onderos” coincidían en varios puntos, a través de la masificación de los medios de comunicación.

Aun así, el rock estaba lejos de ser un referente aglutinador de todos los grupos de jóvenes. Aquellos que “se saben nacos, se saben incapaces de memorizar ‘You can’t always get what you want’, se saben humillados por la pinche vida. Conque mi jefe no hubiera sido tan borracho / Échate ‘La nave del olvido’”.⁶³ Aquellos a quienes los “onderos” miraban e imitaban en algún sentido para retomar su marginalidad o, al menos, la apariencia marginal:

Naco, dentro de este lenguaje de discriminación a la mexicana, equivale a proletario, lumpenproletario, pobre, sudoroso, el pelo grasiento y el copete alto, el perfil de cabeza de Palenque, vestido a la moda de hace seis meses, vestido fuera de moda o simplemente cubierto con cruces al cuello o maos de doscientos pesos. Naco es los anteojos oscuros a la medianoche, el acento golpeado, el fútbol llanero, el vapor general, el California Dancing Club, la herencia del peladito y del lépero, hacer hijos es hacer patria, los residuos de ahí va el golpe/ la conversación hecha de puritita mass media (...) /el pelo a lo pachuco con desviaciones hacia lo hippie. (...) Naco es el insulto que una clase dirige a otra...⁶⁴

⁶⁰ Monsiváis, *Días...*, p. 104.

⁶¹ *Ibid*, p. 119.

⁶² *Ídem*.

⁶³ *Ibid*, p. 99.

⁶⁴ *Ibid*, p. 120.

La apariencia “marginal” fue un común denominador en las esquemáticas descripciones sobre los jóvenes, hechas por los autores de la época al referirse a los *hippies*, a los “onderos” y a “la naquiza”, este último, un término bastante despectivo y clasista. Sin embargo, el lenguaje “ondero”, aspecto considerado por Monsiváis como patrimonio generacional, le resultaba bastante ajeno a algunos de los jóvenes militantes del movimiento estudiantil de 1968, como Raúl Álvarez Garín, miembro del Partido Comunista y uno de los líderes del Consejo Nacional de Huelga. Consideración que permite insistir y evidenciar que las representaciones tratadas hasta ahora, aluden a estereotipos conformados en el propio contexto de la cultura juvenil de finales de los sesenta y principios de los setenta, aunque no tuvieran cabal correspondencia con algunos sectores de aquellos jóvenes:

En el Poli yo nunca oí términos como “momiza”, “fresiza”, “onderos” y demás monerías. (...) Quizá en la UNAM se emplee este lenguaje, pero a mí me parecen más bien términos de intelectuales o de pequeños grupos que quisieron acercarse al Movimiento, estar “in”. Nosotros hablamos a puras groserías, eso sí, empleamos más bien el lenguaje de los albañiles cuando discutimos entre nosotros.⁶⁵

Los jóvenes politizados, como Álvarez Garín, lanzaron trascendentes críticas al sistema mexicano desde el punto político y social. Pero también llevaron a cabo ciertas apropiaciones culturales en un sentido bastante distinto de los previamente mencionados, hasta el punto de condenar expresiones como el rock al calificarlas de manifestaciones de la invasión cultural norteamericana: “estamos sufriendo una tremenda colonización cultural: la publicidad, el cine y la TV, las historietas cómicas, etc., nos presionan a aceptar el ‘american way of life’, y, consecuentemente, a apoyar el sistema capitalista”.⁶⁶

Las movilizaciones rebasaron el reclamo meramente político, como ya se mencionó. La veta contestataria desde lo festivo, a menudo se emparentó con la canción protesta, difundida entre las clases medias y algunos jóvenes de orígenes más populares que los rocanroleros. Esta música “se alejaba de las corrientes comerciales y homogéneas”.⁶⁷ Inspirada en la canción latinoamericana, de protesta y la “nueva canción”, encontraba referentes en los norteamericanos Pete Seeger, Bob Dylan y Joan Baez; los sudamericanos

⁶⁵ Poniatowska, *La noche...*, p. 26.

⁶⁶ Marroquín, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁷ Ricardo Pérez Montfort, “Cultura musical y resistencia en México, 1968-1988. La música popular y los medios de comunicación masiva” en Ignacio Sosa y Antoine Rodríguez, *Cultura y resistencia en México*, México, Nostromo Ediciones, 2013, p. 71.

Atahualpa Yupanqui, Víctor Jara, Violeta Parra, Mercedes Sosa, o los grupos Quilapayún e Inti Illimani; los cubanos Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Amaury Pérez y muchos otros. El grupo Los Folkloristas fue uno de los pioneros del género en México, al que pronto le siguieron otros como Óscar Chávez, Judith Reyes, Margarita Bauche, Enrique Ballesté y una larga lista. Sin embargo, los medios de comunicación, en general, los ignoraron y fueron contados los que alcanzaron a grabar discos.⁶⁸

Para algunos líderes del movimiento estudiantil, como Luis González de Alba, fue lo cultural, por encima de lo político, lo que en realidad derivó en cambios de costumbres, libertades en el lenguaje, comportamiento, vestimenta, sexualidad y muchos otros aspectos:

Fue una fiesta, una explosión luego de 50 años de buen comportamiento. De Vallejo y Campa apenas ayer habíamos oído hablar, pero qué divertida era la fiesta, las calles hechas nuestras, el carnaval, la pereza, el tráfico detenido, el desmadre, la súbita hermandad entre desconocidos, la siempre ajena ciudad ahora apropiada, la seguridad y la protección cálida proporcionada por la solidaridad que nos envolvía (...). Nos encontramos súbitamente ante una irrupción del inconsciente, una caída de las corazas caracterológicas que son la fuente interna y psicológica del fascismo. Fue un retorno al placer, a ‘la bola’, el término que tan bien supieron acuñar las multitudes de 1910; un retorno al ritual colectivo, que va desde la peregrinación hasta el concierto de rock, entonces también severa y terminantemente prohibidos. Todo eso entra en ‘la bola’, y las revoluciones también.⁶⁹

La apropiación de la calle “tenía como propósito romper los parámetros de sentido asignados a los lugares públicos”.⁷⁰ Darle nuevos significados a lo que había sido dado por sentado desde un gobierno omiso a los reclamos de la sociedad. Es ahí donde radicó uno de los mayores desafíos de las movilizaciones juveniles de los años sesenta.⁷¹ Asuntos que ningún pliego petitorio pudo contemplar, pues quizá rebasaban la posibilidad de aterrizarlos

⁶⁸ *Ídem.*

⁶⁹ González de Alba, *op. cit.*, p. 105-106.

⁷⁰ Zolov, *op. cit.*, p. 159.

⁷¹ Desde principios de los años sesenta, las secuelas de la represión al movimiento ferrocarrilero de finales de la década previa, se encadenaron con las marchas en apoyo de la Revolución cubana, que tuvieron significativa importancia para 1961, con la invasión a Bahía de Cochinos. En Michoacán, en 1963 se enfrentaron grupos de estudiantes a favor y en contra del rector Eli de Gortari de la Universidad Nicolaita. En 1965, un amplio grupo de médicos residentes se manifestó en el centro del país para exigir mejores condiciones de trabajo y salarios dignos para sus labores. En la segunda mitad de los años sesenta, las movilizaciones de estudiantes en varias ciudades del país exigían democratización de las universidades y la posibilidad de participar activamente en sus decisiones (Guerrero, Sinaloa, Sonora, Chihuahua, Tabasco). La más recordada de todas fue el Movimiento de 1968, del que ya se ha hablado en este trabajo. *Cfr.* Renata Marsiske (coord.), *Movimientos estudiantiles en la historia de América Latina*, México, UNAM/ISSUE, 2015 y Gilberto Guevara Niebla, *La democracia en la calle: Crónica del movimiento estudiantil mexicano*, México, UNAM/IIS-Siglo XXI, 1988.

como consignas: significar en los propios términos a la cotidianidad después de adueñarse de ella, aunque fuera de manera efímera.

Otro de los lugares en los que se intentó llevar a cabo algún tipo de apropiación fue la Zona Rosa, en la colonia Juárez de la Ciudad de México. Sin embargo, el sentido que se le dio, sus personajes y sus objetivos, eran bastante distintos a la idea de los jóvenes movilizados por el movimiento de 1968.

A principios de la década de los cincuenta, el joven pintor José Luis Cuevas había publicado su manifiesto “La cortina de nopal” para denunciar el estancamiento y cerrazón en los que se encontraba la pintura mexicana.⁷² La rigidez de los planteamientos de la Escuela Mexicana de Pintura y el muralismo, tan en boga durante los años posteriores a la revolución mexicana, habían perdido vigor y, en consecuencia, desgastado y anquilosado la plástica nacional.

Si en mi país no gusta lo que hago y recibo por ello improperios de orden personal –nunca una crítica seria, juiciosa—debo buscar un medio más favorable para desarrollar mi labor. Debo considerar a la cortina de nopal como un fuerte inexpugnable. Creo firmemente que no puede progresarse si no hay inconformidad, si no se hastía uno de lo hecho un día y vuelve a empezar otro camino. Creo tener una dosis indispensable de criterio para disentir de una forma de vida y de un encallecimiento de la cultura. Creo tener el derecho, como ciudadano y como artista, de oponerme a un estado mediocre y conformista de la creación intelectual. Esa es mi falta imperdonable.⁷³

Disentir con respecto a la cerrazón del arte oficialista de la Escuela Mexicana representada principalmente por David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y el recién fallecido en 1949, José Clemente Orozco, se convirtió en la bandera de Cuevas y un grupo de jóvenes artistas, entre los que estaban Alberto Gironella, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Rodolfo Nieto, Arnaldo Coen, Francisco Toledo, Vicente Rojo, Raúl Herrera y muchos otros, conocidos como la “generación de la ruptura”. “Se trataba de una necesidad personal, la de poder pintar como les importaba pintar –que era al mismo tiempo como podían y querían hacerlo—sin que se les tratara de degenerados abstraccionistas y decadentes. Pero también se trataba de una necesidad ‘material’”.⁷⁴

⁷² José Luis Cuevas, “La cortina de nopal” en *México en la cultura*, suplemento de la revista *Siempre!*, 1951. Vid. José Luis Cuevas, “La cortina de nopal” en *Ruptura*, núm. 84-91, México, Museo Carrillo Gil, 1988.

⁷³ Cuevas, *op. cit.*, p. 90.

⁷⁴ Jorge Alberto Manrique, “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana” en Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 47.

El aspecto material de la ruptura artística era aún más problemático, pues el principal promotor artístico y comprador de obras de arte era la instancia oficial. Por ello tuvieron que abrirse espacios en galerías de arte privadas, como la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor. Así, a lo largo de los años cincuenta y sesenta, la escena artística presuntamente vanguardista fue consolidando su presencia en lugares de la Ciudad de México como la Zona Rosa. Aunque para principios de los setenta, los rupturistas ya había desgastado su novedad:

Cuevas *by* Cuevas es siempre Cuevas: sus actuaciones se repiten una y otra vez, y siempre divierten, como se repite el rasgue fino y firme de su pluma creadora o recordadora de íncubos y monstruos gigantes, cabezudos y narizones. Uno va a las exposiciones de José Luis Cuevas buscando alguna novedad: no la encuentra, pero siempre sale satisfecho de volver a ver las excelencias de su trazo y de su imaginación.⁷⁵

La Zona Rosa funcionó como una vertiente más del intento de mediatización y mercantilización del arte y la cultura, por lo que pronto cayó en clichés que fueron el fundamento que atrajo a “las [y los] devotas [y devotos] de la nueva religión de la cultura”⁷⁶ en que todo era abordado superficialmente. El interés en estos tópicos, en realidad, tenía mucho más que ver con la formación de una apariencia y una pose, que con la renovación artística. En la “generación de la ruptura” las carencias plásticas pronto saltaron a la luz:

Se presentó la negación de lo anterior y la búsqueda, no siempre personal sino derivada en la peor forma de búsquedas de otros en otros lados, el resultado fue la carencia de tendencias definidas y un sinnúmero de seudoensayos diversos y divergentes (puesto que eran ensayos de otros, malamente adaptados a las dimensiones locales).⁷⁷

El intento de elaborar un panorama de la cultura juvenil mexicana de la década de los sesenta y principios de los setenta muestra lo complicado que resulta categorizar aisladamente a cada “grupo de jóvenes” de las clases medias urbanas mexicanas. La búsqueda de sus diferencias, en realidad da lugar al entrecruzamiento de una serie de coincidencias. Quizá el elemento más útil para ser observado y analizado es la dinámica en la que los jóvenes se relacionan con la cultura de consumo y los medios de comunicación. Un vaivén que suele excluir del sistema y del discurso idealizante a estos “drop-outs”, “marginados”, “desechos de la sociedad”, “inmaduros”, pero que rápidamente busca reintegrar por medio de la moda y los intentos de apropiación de sus manifestaciones

⁷⁵ *Ibid*, p. 51.

⁷⁶ Monsiváis, *Días...*, p. 86.

⁷⁷ Manrique, *op. cit.*, p. 50.

socioculturales. Sin duda, este sector de la población también fue visto como un mercado potencial. Lo interesante es observar cómo estos jóvenes reaccionan e interactúan, lo mismo cuando son rechazados que cuando reciben la invitación a participar en eventos presuntamente dirigidos a ellos, como el Festival de Rock y Ruedas 1971 en Avándaro. Apropiado involuntariamente por parte de los “onderos”, con su mera presencia, en contra de las expectativas y regaños de los organizadores y los medios de comunicación.

6. Las clases medias y la cultura de consumo

El discurso de los medios de comunicación masiva en torno al consumo de mercancías, tuvo un importante nicho al dirigirse a los jóvenes de las clases medias. Por ello, en este apartado, se propone reflexionar en torno al concepto de “clases medias” y enunciar algunas características políticas, económicas e ideológicas consideradas por autores cuyo pensamiento se desarrolló principalmente en o a partir de la década de los sesenta.

Al reflexionar sobre el concepto de clases sociales, Raymond Aron se preguntaba por los signos que pudieran distinguir las particularidades de cada una de ellas:

¿En qué signo se reconoce una clase? ¿Una clase se caracteriza por cierto oficio, cierto nivel de rentas, cierta cantidad de fortuna, un lugar en las relaciones de producción, o bien por cierta "mentalidad", cierto estilo de existencia (visible en la distribución de los gastos tanto como en las representaciones comunes), o bien por cierto rango social, o en fin, por cierta conciencia o voluntad común? ¿Se caracterizará por signos materiales, por la psicología, por el prestigio, la acción o la ideología política?⁷⁸

La concepción marxista más elemental identifica en el capitalismo dos clases en confrontación: la burguesía, dueña de los medios de producción y el proletariado, dueña de su fuerza de trabajo. Al respecto de ello, en el *Manifiesto del Partido Comunista*, Karl Marx y Friedrich Engels preconizaban la polarización de ambos estratos conforme la industrialización del capitalismo avanzara, a la vez que reconocían un sector intermedio entre ambas:

¿La propiedad del pequeño burgués, del pequeño labrador, esa forma de propiedad que ha precedido a la propiedad burguesa? No tenemos que abolirla: el progreso de la industria la ha abolido y está aboliéndola a diario.

[...] Los individuos que la componen se ven continuamente precipitados a las filas del proletariado a causa de la competencia, y, con el desarrollo de la gran industria, ven aproximarse el momento en que desaparecerán por completo como fracción independiente

⁷⁸ Raymond Aron, “El concepto de clase” en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 1, no. 1, marzo-abril de 1939, pp. 100-101.

de la sociedad moderna y en que serán reemplazados en el comercio, en la manufactura y en la agricultura por capataces y empleados.⁷⁹

La base económica fue la consideración básica para caracterizar a una clase social en este caso. En ella, la “pequeña burguesía”, una “clase de transición”, colocada a la mitad, entre el proletariado y la burguesía, cumplía una función de cierto aligeramiento de la tensión entre ambas, desde el punto de vista de Marx: “a mitad del camino entre los obreros, por un lado, y los capitalistas y los terratenientes, por otro. Estas clases medias se apoyan con todo su peso sobre la clase obrera y, al mismo tiempo, aumentan la seguridad y el poder de la clase dominante”.⁸⁰

Sin embargo, las predicciones no han sido del todo acertadas, pues sobre todo a mediados del siglo XX, el proceso de acumulación capitalista apuntó “a la desaparición de la pequeña burguesía tradicional junto con la forma de producción mercantil simple, [pero también] puede tender a consolidarla. Y es que dicha forma de producción puede ser una fuente importante de ganancias para el capital”.⁸¹ Tal como la política económica del desarrollo estabilizador buscó promover en México.

En realidad, la clase media es el resultado del crecimiento y el desarrollo económico. Dentro del contexto de las clases sociales en América Latina, también ha sido un factor determinante de movilidad social. Según la hipótesis anterior, la clase media ha sido, en el siglo XX, un producto directo del desarrollo tecnológico, la expansión industrial, el crecimiento y diversificación de los sistemas educativos y, en fin, las nuevas atribuciones y funciones del Estado, sin especificarse con mucha claridad las razones históricas de esta modificación política.⁸²

Si económicamente el crecimiento de las “pequeñas burguesías” o “clases medias” fue una de las derivaciones de la contención estatal por medio de políticas públicas para paliar la confrontación de clases, también cabe destacar algunas características ideológicas interiorizadas por buena parte de estos sectores a partir de estos procesos:

Como clase de transición [las clases medias] se embotan simultáneamente los intereses de dos clases, por encima de la contraposición. Consiguientemente, buscarán algún camino no

⁷⁹ Karl Marx y Friederich Engels, “Manifiesto del Partido Comunista” en *Obras Escogidas*, Moscú, Editorial Progreso, 1975, pp. 44, 52.

⁸⁰ Karl Marx, *Sociología y filosofía social*, Madrid, Península, 1969, p. 211.

⁸¹ Denis Baranger, “Clases medias y pequeñas burguesías” en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 42, no. 4, octubre-diciembre, 1980, p. 1600.

⁸² Gabriel Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México* (8ª ed.), México, Joaquín Mortiz, 1980, p. 29.

para superar los dos extremos, el capital [de la burguesía] y el trabajo asalariado [del proletariado], sino para debilitar esa contraposición y transformarla en una armonía.⁸³

Dicha armonización de las clases ha estado encaminada a disminuir las posibilidades de modificación al esquema capitalista, por ello las clases medias se han planteado como un sector acomodaticio de la sociedad, en busca constante de los beneficios orientados por sus aspiraciones a la movilidad social: “la cuestión política de las nuevas clases medias es: ¿de qué bloque o movimiento preferirán quedar a remolque? Y la respuesta es: del bloque o movimiento cuyo triunfo parezca más evidente”.⁸⁴

Las clases medias surgieron a raíz de la diversificación de actividades asalariadas, principalmente ubicadas en el rubro de los servicios:

Su diferencia con la clase ‘baja’ es perceptible a simple vista: mayor ingreso económico, mayor educación, mejores ropas, etcétera. Por otro lado, se trata de asalariados al servicio de la clase ‘alta’, con cuyo nivel de vida no pueden evidentemente competir. ¿Qué otra cosa podrían ser, si no fueran ya una clase ‘media’?⁸⁵

A pesar de que esta categorización de Baranger resulta indicativa para discutir la terminología de las clases medias, hace falta señalar que la generalización no permitiría incluir también a los burócratas, los profesionistas, y algunos prestadores de servicios, quienes se ubicarían en el rango de las clases medias, especialmente por sus aspiraciones de consumo, y no por estar directamente asalariados por parte de las clases altas.

Una distinción más específica de las clases medias que ésta fue la propuesta por Nicos Poulantzas, para quien “la nueva pequeña burguesía se distingue globalmente de la clase obrera por el carácter ‘intelectual’ del trabajo que realiza, a la vez que ocupaba un lugar dominado-subordinado con respecto al capital”.⁸⁶ Entre estos asalariados, dedicados a prestar servicios a la burguesía, Poulantzas ubicaba a:

Los “empleados de comercio” –especialmente sometidos a la concentración del sector comercial [...], los asalariados, empleados de ciertos sectores de servicios; también los “agentes subalternos de los sectores burocratizados públicos y privados [...], los diversos “empleados de oficina” [convertidos en] “obreros especializados del papeleo”; así como los “técnicos e ingenieros subalternos directamente implicados en el trabajo productivo [...], sin dejar de estar directamente implicada en la producción del plusvalor, y presentando así condiciones objetivas determinadas para una toma de conciencia de los mecanismos esenciales de la explotación capitalista, [pero que] se mantiene, no obstante, marcada por su

⁸³ Georg Lukács, *Historia y conciencia de clase*, México, Grijalbo, 1969, pp. 65-66.

⁸⁴ Charles Wright Mills, *White Collar. The American Middle Classes*, New York, Oxford University Press, 1953, p. 354.

⁸⁵ Baranger, *op. cit.*, p. 1617.

⁸⁶ *Ibid*, p. 1612.

lugar en las relaciones político-ideológicas de la empresa como aparato [y soporte de las relaciones de explotación].⁸⁷

Específicamente en el caso mexicano, es posible pensar en algunos elementos adicionales para la caracterización de las clases medias: “mientras que el ahorro y la cautela económica han sido siempre considerados rasgos distintivos del *ethos* pequeño burgués europeo, en México se piensa que las clases medias tienden casi por definición, a vivir por encima de sus posibilidades, con lo que manifiestan una sed insaciable de *status*”.⁸⁸

Estas características también fortalecieron la consideración sobre el conservadurismo y carácter acomodaticio de varios de los estratos medios de la sociedad. Aunque cabe recordar que los principales movimientos sociales de los años sesenta incluyeron grupos de jóvenes de clases medias. Por otro lado, la aspiración a la movilidad social en México solía asociarse fuertemente en esta década con la educación universitaria, sobre todo a partir del demagógico discurso de inclusión por parte del gobierno:

La educación determina tanto su situación como su posición en la estructura social, les permite desempeñar una determinada ocupación, constituye el marco de referencia de sus patrones de consumo, es asimismo la base de sus pretensiones a una posición especial en la jerarquía del prestigio social, y es, en fin, la piedra de toque de una identidad cultural que se funda en términos relativos de conocimiento y se expresa en un cierto estilo de vida. La educación es, por consiguiente, el elemento que conjuga a los demás componentes de la condición de clase de las clases medias.⁸⁹

En México, el estilo de vida de las clases medias durante los años cincuenta recibió una fuerte influencia cultural de Estados Unidos. Durante la siguiente década, la asimilación a la cultura estadounidense y a la forma de consumirla se profundizó cada vez más.

El imperialismo estadounidense contemporáneo se expresa sobre todo a través de medios masivos de difusión, que proyectan e imponen un estilo de vida. Una mentalidad proyectada e impuesta sobre todo al hombre de clase media, lo cual se muestra en la fascinación con la que se ve a toda la sociedad de consumo norteamericana como un estilo social ideal, apetecible; ve asombrado la cantidad de cosas que ofrece la cultura de la metrópoli a través de sus anuncios de autos, ropa, aparatos eléctricos, series de películas, viajes. Así, los intereses de la metrópoli se ven favorecidos y aparece el hombre colonizado.⁹⁰

Las clases medias, en cierta medida, interiorizaron el discurso del consumo en sus aspiraciones de movilidad social: “el retrato de la burguesía incluye sus pretensiones y sus

⁸⁷ Nicos Poulantzas, *Las clases sociales en el capitalismo actual*, México, Siglo XXI, 1976, pp. 294-305.

⁸⁸ Soledad Loaeza, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁹ *Ibid*, p. 31.

⁹⁰ Careaga, *op. cit.*, p. 63.

incertidumbres”.⁹¹ Dentro de esto, la promoción del *american way of life* a través de los medios de comunicación masiva jugó un papel importante para orientar y codificar algunas de sus prácticas sociales, culturales y comerciales.

6.1. El modelo consumista

El modelo consumista, componente medular del *american way of life*, requería de un elemento cardinal para su asimilación: la publicidad. Esta cumplió con el papel de “crear objetos personalizados (es decir, predicarlos, crear imagen de marca), [en ese sentido,] su función de uso decae en favor de su función de intercambio simbólico”.⁹² A través de los medios de comunicación masiva, los objetos se convirtieron en un conglomerado de valores que al consumirse dotaban *simbólicamente* de identidad.

En la publicidad lo más importante fueron los vínculos y asociaciones que las referencias mediáticas podían generar, hasta el punto de desvincular por completo a los signos o referencias del propio objeto “consumible”.

La sumisión del objeto al signo fue el elemento central del consumo, puesto que los signos manipulados por la publicidad buscaron orientarse por una lógica de no satisfacerla nunca completamente y dejar abierto permanentemente el deseo.⁹³

En ese sentido, la promoción de objetos destinados al consumo se realizó en torno a la transacción económica que supuestamente beneficiaría tanto al que vendía como al que compraba. Pero ¿qué es lo que realmente se compra? El segundo nivel de análisis plantea la necesidad de poner atención a que dicho intercambio a nivel *simbólico* implica también la asociación con una cierta conformación identitaria, en continua construcción, nunca satisfecha y que sólo puede aspirar a continuar construyéndose si se sigue consumiendo.

Mediante la asociación “consumo-identidad en construcción”, se conformaron prácticas sociales y culturales, a las que subyacían prácticas económicas, difundidas por –y en beneficio de– los medios de comunicación masiva, que además se convirtieron en los grandes orientadores del consumo, al determinar qué artículos o actividades posicionar y cuáles no.

⁹¹ Monsiváis, *Días...*, p. 15.

⁹² Raúl Eguizábal, "Publicidad y consumo", en *Revista TELOS*, número 24, Madrid, 1990, p.24.

⁹³ Luis Enrique Alonso, “Estudio introductorio: La dictadura del signo o la sociología del consumo del primer Baudrillard” en Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo, sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2009, p. XLVI.

6.2. Los medios de comunicación masiva

La segunda mitad del siglo XX se caracterizó por la progresiva transición de una cultura de letras impresas hacia otra, caracterizada por la reproducción a nivel masivo de imágenes y sonidos “tendientes a la homogeneización y al consumo”.⁹⁴ Específicamente, durante los años sesenta, los medios de comunicación masiva, léase prensa, radio y televisión, optaron por promover y difundir “una imagen de la juventud mexicana mucho más aséptica y acorde con los patrones culturales norteamericanos”.⁹⁵ En principio, el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971 formó parte de este discurso, al menos en la concepción de sus organizadores, para quienes era un proyecto mercantil que partía de los estereotipos sobre la cultura juvenil que hasta entonces venían construyendo.

En su visita a México en 1970 Norvall S. Surbaugh, presidente de la Cámara Americana de Comercio, destacaba la posibilidad de “apagar la sed con *Coca Cola* en Tumbuctú (sic) o Manaos”, o encontrar adolescentes que “en Melbourne, o Lima, o Roma”, usaran pantalones *blue jeans*; que consumieran barras de chocolate de marca estadounidense, leyera la revista *Time* y asistieran a los cines a ver películas de Paul Newman o Peter Fonda.⁹⁶

Tras reproducir las declaraciones del representante estadounidense, el periódico *Excélsior* hacía una crítica al “proceso de transculturación” mediante el que pueblos de todo el mundo “aceptan modificadores de la cultura nacional, que por su difusión se universalizan”.⁹⁷ Paradójicamente “El periódico de la vida nacional” fungía como uno de los principales promotores del consumo “transculturador”. Pues como cualquier otro diario, incluía en sus páginas anuncios que publicitaban productos validados por su relación con el *american way of life*, frecuentemente dirigidos a los jóvenes.

Entre los productos que se promocionaban en las páginas del periódico, estaban: las camisas *Arrow* y los pantalones cortos “modernos” o “atómicos” para hombres; para las mujeres, los vestidos *Bobbie Broocks*, los mocasines *pop*, las túnicas y los pantalones “expresiones de juventud en...” *Terlenca* de venta en *El Palacio de Hierro*; también el *Delcronknit* “la fibra de la era espacial”; los “juveniles conjuntos” en las tiendas *Salinas* y

⁹⁴ Ricardo Pérez Montfort (coord.), *México contemporáneo. Tomo 4. La cultura 1808-2014*, México, El Colegio de México/Fundación MAPFRE/Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 26.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 214.

⁹⁶ Periódico *Excélsior*, agosto 29, 1970, p. 8-A.

⁹⁷ *Ídem.*

Rocha; o las tiendas *High Life* dirigidas a “mujeres modernas” ya fueran “mini-morenas” o “maxi-rubias”; relojes *Tissot* y *Omega*; televisores *Silverstone* en abonos; zapatos deportivos *Dunlop* “tan modernos... ¡como los muchachos!”; *Gerber* “el sabroso lujo para su bebé”; automóviles *Volkswagen* “que no cuestan lo suficiente”, cámaras *Kodak*; viajes a *Disneylandia* o a Acapulco, y un largo etcétera.⁹⁸

La idea de modernización era parte sustantiva del *american way of life*.⁹⁹ “Ser como ellos”, los norteamericanos, era estar a la vanguardia del mundo. La forma más directa –si no es que la única posibilidad– de imitarlos era consumiendo los mismos productos o al menos imitaciones que invocaran los valores de modernidad, aunque fuera sólo a través de términos que poco tuvieran que ver con las características físicas reales de los artículos. El signo publicitario por encima del objeto comercializado.

El énfasis estaba puesto en las palabras anglosajonas y lo “moderno”, pero la característica principal era a quiénes iban dirigidos la mayoría de estos anuncios: la juventud “ese singular disfrute del momento que patrocina el poder adquisitivo”.¹⁰⁰

Los jóvenes de clases medias de los años sesenta habían recibido del sistema y de sus padres algunos privilegios, entre ellos, el más explotado por la publicidad era el “tiempo libre”. Para capitalizarlo sólidamente, se buscó generar experiencias consumibles acotadas específicamente para estos grupos. La prensa dio cuenta de algunas de ellas, como el “Bar María Bonita [del hotel] Camino Real. En donde los ‘dulces pájaros de *juventud*’ pueden escuchar música, saborear botanas y disfrutar bebidas”.¹⁰¹ Al asistir a cierto bar se adquiriría la condición jovial, según el desplegado. A la vez se exhortaba a quien cumpliera con el requisito de ser un “dulce pájaro de juventud” a aprovechar la oferta especialmente dirigida a ellos, potenciales consumidores. Mediante este proceso, la promoción del consumo era a la vez la invitación a adquirir una supuesta identidad.

Si bien la publicidad dirigida a los jóvenes tuvo una importante presencia en los diarios, en las revistas se manifestó aún más fehacientemente el enfoque juvenil, como en

⁹⁸ Periódico *Excélsior*, agosto-diciembre 1970.

⁹⁹ Julia Palacios, “Yo no soy un rebelde sin causa... O de cómo el rock and roll llegó a México” en Jorge Héctor Velasco, *Rock en salsa verde*, México, Uva Tinta, 2013, p. 25.

¹⁰⁰ Monsiváis, *Días...*, p. 147.

¹⁰¹ Anuncio en *Periódico Excélsior*, 17 de septiembre de 1970.

caso de la revista *Pop*, dedicada exclusivamente a temas juveniles. Su director era Víctor Blanco Labra y el primer número apareció el 15 de febrero de 1968.¹⁰²

Otras revistas siguieron el ejemplo de *Pop*, como el caso de *Notitas Musicales*. Ésta dedicaba números semanales a algunos cantantes como Roberto Jordán, Sandro de América, Mayté Gaos, Leo Dan, Luisito Rey, Estela Núñez, entre otros. También incluía notas de algunos representantes de la corriente musical que estaba buscando generar arraigo principalmente entre los jóvenes: el rock.¹⁰³ Su eslogan promocional decía: “*Notitas Musicales*. Con todo lo que le interesa a la juventud y como siempre solo cuesta un peso”.¹⁰⁴

Los temas relativos al rock fueron volviéndose más rentables para los propósitos de estas revistas conforme avanzó la década de los sesenta. Por ello, *Notitas Musicales* optó por editar otra revista, *Ídolos del Rock*. En ella, los titulares eran ocupados por personalidades como Bob Dylan, George Harrison o Leon Russell, pero también por los mexicanos El Ritual, La Revolución de Emiliano Zapata y muchos más.¹⁰⁵ Entre sus páginas alternaban los reportajes con anuncios, como los de discos LP o Single-Play, 33 o 45 RPM, que tuvieron un particular auge a partir de esta década, a la par de “los tocadiscos portátiles, las consolas, los amplificadores y las bocinas, [que] empezaron a estar mucho más cerca de los bolsillos mexicanos”.¹⁰⁶ Las disqueras *RCA Victor Mexicana*, *CBS*, *Peerless*, los discos *Musart*, *Orfeón*, *Capitol* y *Gamma* alternaban grabando, vendiendo y promoviendo música mexicana y estadounidense.

Una de las revistas populares entre los jóvenes fue *Piedra Rodante*, inspirada, desde el nombre, en la estadounidense *Rolling Stone*. Activa entre mayo y diciembre de 1971, en sus 8 números trató temas como “La neta sobre el 10 de junio: ni represión ni izquierdismo”, “Con toda confianza... Es de la sierra (Un siquiatra usa champiñones en terapia)”, “40 páginas repletas de drogas, sexo, pornografía y fuertes emociones” o “Las chavas y el catre”.¹⁰⁷ Frecuentemente, en las primeras páginas aparecían un anuncio de la zapatería “El taconazo popis”, que se promocionaba como “los zapatos más popis a los

¹⁰² Víctor Blanco Labra, *Rockstalgia*, México, Planeta, 2007, p. 175.

¹⁰³ Revista *Notitas musicales*, octubre de 1971.

¹⁰⁴ *Ídem*.

¹⁰⁵ Revista *Ídolos del rock*, octubre de 1971.

¹⁰⁶ Pérez Montfort, *La cultura...*, p. 219.

¹⁰⁷ Revistas *Piedra Rodante*, mayo-diciembre 1971.

precios más jipis de México”.¹⁰⁸ Lo que aludía a la posibilidad de adquirir una apariencia por medio del consumo, pero ofrecía, además, no gastar de más en este “refinado” calzado a precio proletario.

Pero fue, sin duda, en la radio, donde la música destinada para el consumo de los jóvenes tuvo la mayor y más diversa difusión. Para 1965, la Ciudad de México contaba con 57 estaciones transmitiendo en amplitud modulada. Varias de ellas transmitían música mexicana, caribeña, ritmos latinoamericanos y algunas baladas europeas, pero “cerca del 50% de las mismas se ocupaba de propagar productos musicales norteamericanos con claros fines comerciales”.¹⁰⁹ Lo cual no significa que la programación entera de las estaciones radiofónicas estuviera consagrada a ello, sino que en algunos programas se incorporaba este ocasionalmente este tipo de contenido. Desde las primeras apariciones del rock a mediados de los cincuenta, entró en competencia con todos estos ritmos, especialmente entre los jóvenes.

Programas radiofónicos como *Vibraciones* de la XEL Radio Capital o *Proyección 590*, *La ola inglesa* y *Estudiantes 12.60* de la estación 590 XEPH *La Pantera de la Juventud* aprovecharon la moda del rock. Una de las particularidades de *La Pantera* era que el público podía participar en la planeación de lo que se transmitía. La Radio 590 se anunciaba como “la onda unisex”, pero advertía que “esta onda no es para la momiza”, para reafirmar que la audiencia a quien se dirigían era exclusivamente a los jóvenes, como ellos la llamaban, “la chaviza gruesa”.¹¹⁰ Los grupos más populares de Estados Unidos e Inglaterra, como The Beatles, The Rolling Stones, The Byrds, The Doors, The Animals o The Who eran sintonizados, pero también algunos personajes como los españoles Raphael y Maciel, el francés Hervé Vilar, el egipcio Demis Roussos y muchos otros, se contaban entre las cosmopolitas peticiones de los radioescuchas.¹¹¹ La labor de los locutores era crear “un ambiente juvenil, ágil y alegre”¹¹² para aprovechar ese mercado potencial de jóvenes. Desde luego, las peticiones del auditorio alternaban con la práctica de las disqueras conocida como “payola”, “que no era otra cosa más que el pago por posicionar una pieza

¹⁰⁸ Revista *Piedra Rodante*, no.2, junio 15 1971, p. 2.

¹⁰⁹ Pérez Montfort, *La cultura...*, p. 218.

¹¹⁰ *Ídolos del rock*, op. cit., p. 9.

¹¹¹ Gabriel Sosa Plata, *Días de radio*, México, Tintable/Secretaría de Cultura, 2016, p. 122.

¹¹² *Ídem*.

musical o un artista de manera insistente y *ad nauseam* en el supuesto buen gusto del público mexicano”.¹¹³

La gran empresa televisiva para este momento era Telesistema Mexicano, cuyo accionista mayoritario era Emilio Azcárraga Vidaurreta, empresario proveniente de la radio. En 1930 fundó la XEW Radio, la emisora más importante de la Ciudad de México.¹¹⁴ Sobre esta primera empresa radiofónica se construyó un emporio de comunicaciones que abarcaba parte del sur de los Estados Unidos y se ufanaba de ser “la Voz de la América Latina” desde México. El hijo de Azcárraga Vidaurreta, Emilio Azcárraga Milmo, “El Tigre”, sólo pudo hacerse cargo completamente de la empresa hasta la muerte de su padre, pues nunca pudo ganarse su confianza. Sin embargo, constantemente emprendió ambiciosos proyectos fallidos, como el Estadio Azteca, “un estadio diseñado para la televisión”.¹¹⁵ El mal manejo de los recursos en su construcción, hizo necesario la intervención de Azcárraga Vidaurreta, para salvar el desastre financiero de su hijo.

En sus diversas manifestaciones, la cultura de consumo se nutrió de ciertas vertientes de la cultura popular. Azcárraga Vidaurreta había llevado a cabo este proceso en la construcción de su emporio radiofónico. A partir de estos referentes, Telesistema Mexicano se sirvió de los cantantes de la radio, los íconos del cine nacional e internacional para caracterizar sus productos y convertirlos en estereotipos y mercancías. Azcárraga Milmo retomó estos esquemas y los diversificó en programas musicales, de variedades y deportivos. Los juegos olímpicos de 1968 jugaron un papel relevante al respecto.

El primer satélite comercial de telecomunicaciones, el Intelsat I, apodado “Early Bird” o “Pájaro Madrugador” fue puesto en órbita en 1965 por la corporación estatal estadounidense Communications Satellite Corporation (COMSAT). Telesistema Mexicano fue la primera empresa en el mundo en rentar sus servicios para transmitir el campeonato mundial de box de peso pluma entre Vicente Saldívar y Howard Winstone desde Londres, el 7 de septiembre de 1965.¹¹⁶ Lo mismo hizo la televisora mexicana para poder transmitir en directo el partido inaugural y la final del mundial de Inglaterra en 1966, pues las

¹¹³ Pérez Montfort, *La cultura...*, p. 219.

¹¹⁴ Claudia Fernández y Andrew Paxman, *El Tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, México Random House Mondadori, 2013, pp. 57-67.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 129.

¹¹⁶ Gabino Carrandi Ortiz, *Testimonio de la televisión mexicana*, México, Diana, 1986, p. 119.

telecomunicaciones mexicanas dependían fundamentalmente de la infraestructura estadounidense.¹¹⁷

Estas experiencias sirvieron como antecedente para el amplio despliegue mediático destinado a la transmisión satelital de los XIX Juegos Olímpicos de México en 1968.

Telesistema Mexicano destinó la programación completa del canal 5, auxiliado por los canales 2 y 4 para algunas transmisiones diferidas. En total, Telesistema Mexicano sumó 434 horas con 30 minutos de transmisiones deportivas (contando la inauguración y la clausura) a los que deben sumarse otros contenidos y programas dedicados a los momentos más importantes de cada jornada tales como ‘Lo mejor de la Olimpiada’ y el ‘Noticiero Olímpico’”.¹¹⁸

Telesistema Mexicano alcanzó su punto máximo empresarial con estas transmisiones, las cuales consolidaron la espectacularización mediática del deporte como elemento cardinal de su programación. Hasta el punto de utilizar sus sólidos vínculos con el gobierno para conseguir la organización del mundial de 1970 en México, un evento deportivo organizado por y para las cámaras de la televisora.

Aun cuando haya la posibilidad de que Telesistema Mexicano haya tenido una pérdida económica, la ganancia en cuanto a posicionamiento mundial, infraestructura técnica y tecnológica, así como en materia de telecomunicación (proporcionadas por el Estado) resultó indispensable para la consolidación del imperio comercial que posteriormente se renombraría como Televisión vía Satélite, Televisa (8 de enero de 1973).¹¹⁹

Sin embargo, la televisión aún no alcanzaba una difusión tan extensa como la de los medios tradicionales, pues para los años sesenta sólo una pequeña porción de la población mexicana tenía la posibilidad de acceder a los contenidos televisivos. Apenas un millón y medio de personas, de los treinta y siete millones que poblaban el país habitaban un “telehogar”.¹²⁰ Las familias de clases medias eventualmente podían llegar a ahorrar suficiente para adquirir este electrodoméstico de lujo, pues no se contaba entre los enseres básicos y frecuentemente era, más bien, un artículo suntuario.

Comoquiera, en los contados “telehogares” “la penetración de la imagen y la moda norteamericana fue particularmente intensa”.¹²¹ Además, la orientación de los contenidos estaba claramente determinada: eran producidos por un grupo de empresarios de las clases

¹¹⁷ Raúl Nivón Ramírez, *Medios masivos y comunicación de la XIX Olimpiada de México, 1968*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Tesis de Doctorado en Historia, 2016, p. 129.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹²⁰ Pérez Montfort, “Cultura musical y resistencia ...”, p. 56.

¹²¹ *Ídem.*

medias y altas urbanas, y dirigidos para espectadores pertenecientes, también, a las clases medias y altas mexicanas.

Conforme el poder y la vida de Azcárraga Vidaurreta menguaban en la segunda mitad de los años sesenta, Azcárraga Milmo comenzó a conformar una pequeña cohorte integrada por algunos personajes al interior de Telesistema mexicana, como Luis de Llano, Ernesto Alonso, Valentín Pimpstein y Guillermo Cañedo, que terminaron por consolidar el proyecto de la televisora como “una fábrica de telenovelas”.¹²²

En realidad, se trataba de una continuación del proyecto de Azcárraga Vidaurreta. En 1958 fue lanzada al aire la primera telenovela producida en México, *Senda prohibida*, patrocinada por Colgate-Palmolive. Empresa melodramática a la que más tarde también se uniría Procter and Gamble. “[El productor] Luis de Llano aseguró su eficiencia de costos; los productores Alonso y Pimpstein refinaron el género, haciéndolo respectivamente más amplio y más populista en la temática, y Azcárraga Milmo jugó un papel importante en dar luz verde a cada producción y en la selección del orden y el horario en que cada telenovela debía programarse, para maximizar los *ratings*”.¹²³

Es importante insistir en el carácter demagógico de la consideración sobre el supuesto “refinamiento” de los contenidos de Telesistema Mexicano, pues los criterios bajo los que estos empresarios se guiaban solían ser profundamente clasistas, racistas y estereotipificantes en sus representaciones. El efecto de este tipo de contenidos era distraer a los telespectadores a través de la folklorización de las problemáticas de la vida real como la pobreza, la discriminación o el machismo. Aunque esto no era novedad alguna, pues el cine mexicano venía haciéndolo desde algunas décadas antes, la televisora se encargó de relanzar estas temáticas desde un esquema melodramático repetido hasta el cansancio.

A nivel estructural, la motivación del desarrollo de la televisión como medio de comunicación masiva se dirigió a dos ámbitos: en el lado político pretendió establecer el control gubernamental del discurso sobre la realidad, y también promovió el aprovechamiento económico por parte de los empresarios participantes de esta industria de contenidos audiovisuales.¹²⁴ Específicamente, la televisión mexicana operaba “como un

¹²² Fernández y Paxman, *op. cit.*, p. 156.

¹²³ *Ídem.*

¹²⁴ Francisco J. Martínez Medellín, *Televisa siga la huella*, México, Claves Latinoamericanas, 1989, p. 15.

medio básicamente comercial”.¹²⁵ Seguía el esquema de la televisión estadounidense, alejado de cualquier posibilidad de promoción de la cultura o intención educativa, y la veía como una mercancía, “una industria diseñada para operar con base en los ingresos por publicidad”.¹²⁶ La mayor parte de la programación de Telesistema Mexicano era financiada por anunciantes y agencias de publicidad.¹²⁷

Las agencias de publicidad Noble y Asociados y McCann Erickson se habían establecido en México desde 1951. Algunos jóvenes como el publicista Justino Compeán, que más tarde participaría en la organización del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971, fueron contratados por estas compañías, vinculadas a empresas trasnacionales como Coca-Cola, Lufthansa, Bayer, Exxon, Kodak, Nestlé, entre muchas otras y con vínculos en las altas esferas políticas estadounidenses. Para los años sesenta, al menos 150 corporativos publicistas operaban en el país y tenían algún tipo de participación en los medios de comunicación masiva mexicanos. La mayoría de las empresas eran representaciones locales de otras firmas extranjeras más importantes. Por mencionar algunas de ellas: Young and Rubicam, Publicidad Nacional, Gotham de México, Publicidad Augusto Elías, FCandB de México, Publicidad General, Publicidad Guastella de México, Ars Una Publicistas, Publicidad D’Arcy, Publicistas Mexicanos, Ruthrauff y Ryan, Advertising and Administration, Compañía Mexicana de Publicidad, Grant Advertising y J. Walter Thompson de México, entre otras.¹²⁸

En 1967, Azcárraga Vidaurreta nombró a su hijo, Emilio Azcárraga Milmo “El Tigre”, vicepresidente de Telesistema Mexicano. Desde esta posición, buscó modificar el modelo de negocios para convertir a la propia televisora en productora de sus contenidos. Fue entonces que se comenzaron a hacer programas televisivos dirigidos a los jóvenes. Algunos de ellos eran: *1, 2, 3*, *A Go Gó*, *Premier Orfeón*, *Operación Ja-Ja*, *Yeah Yeah Yeah a Go Go*, *Hulla-Baloo* y *Orfeón A Go Gó*. Así como la radio aprovechó la moda del rock, en la programación de la televisora se incluyeron tocadas de varios grupos como: Los Locos del Ritmo, Los Grecos, Los Rebeldes del Rock, Los Teen Tops, Los Apson y

¹²⁵ *Ibid*, p. 73.

¹²⁶ Fernández y Paxman, *op. cit.*, p. 110.

¹²⁷ Francisco J. Martínez, *op. cit.*, p. 96.

¹²⁸ Fernando García Ramírez (coord.), *Crónica de la publicidad en México*, México, Clío, 2002, p. 151.

muchos más, aunque también participaban la sonera cubana Celia Cruz, el tropical Micke Laure y algunos otros, afines a ritmos latinos y caribeños.

Los programas “juveniles” se esforzaban por tener un tono más o menos informal, sobre todo cuando invitaban a participar a personajes como Alejandro Jodorowsky, quien realizaba improvisaciones teatralizadas acompañadas de música. Las presentaciones de los grupos musicales se intercalaban con anuncios de diversa índole, algunos claramente orientados a invitar a los jóvenes a consumir, por ejemplo, los discos de las bandas que se presentaban a tocar, pero también se promovían estereotipos acerca del aspecto, modos, modas y actividades asociadas con los jóvenes por parte de Telesistema Mexicano. La producción, en general, era descuidada y los contenidos un tanto repetitivos. No solían durar mucho tiempo al aire y varios de ellos alcanzaron a tener apenas una decena de emisiones.

-El cine mexicano de la década de los sesenta y principios de los setenta

Entre los medios de comunicación, uno de los que mayor difusión logró de la cultura juvenil norteamericanizada fue el cine. Una serie de películas fueron importadas de Estados Unidos a finales de los años cincuenta, con la intención de captar a los jóvenes del público. Por un lado, los filmes estadounidenses asociados al rock generaron circuitos de espectadores en México, pero también de productores de contenidos que imitaran a aquellos. La organización del Festival de Rock y Ruedas abrevó de esta ola cinematográfica, e incluso se tuvo la intención de convertirlo en uno más en la larga de lista de películas de “cine juvenil”.

Para la década de los años sesenta el cine mexicano vivía una más de sus crisis. La producción cinematográfica llegó a descender hasta la mitad de la década previa.¹²⁹ La cerrazón de quienes formaron parte de la oleada de cineastas de la llamada “época de oro” del cine mexicano de la década de los cuarenta, llamada así no por su calidad sino por la cantidad de dividendos que dejó a sus inversores, mantenían un monopolio sobre la decadente producción del cine nacional. En el contexto de este anquilosamiento se producían cintas “con temáticas juveniles” de “afán educativo y conservador” que ponían

¹²⁹ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986, pp. 247-322.

“un particular énfasis en la norteamericanización de los estereotipos postadolescentes mexicanos”.¹³⁰

La censura gubernamental había prohibido la exhibición de películas de la estrella rockera Elvis Presley tras una batalla campal durante la proyección de *King Creole* (Michael Curtiz, 1958), traducida en México como *Melodía siniestra*. Esto ocurrió el miércoles 6 de mayo de 1959 en el cine Las Américas¹³¹ y estuvo motivado por la violación de la que fueron objeto un grupo de mujeres jóvenes al interior de la sala. Al intentar defenderlas, también algunos muchachos fueron agredidos y finalmente, “en el lobby del cine se agarraron a madrazos Los Gatunos contra los de la Narvarte”.¹³² La policía intervino para detener la pelea y sacar a todos los espectadores.

La industria cinematográfica mexicana intentó impulsar las versiones mexicanas de las “estrellas” de rock estadounidense para atraer al público joven de las clases medias. A la par de la construcción de estos personajes, se entremezclaba una intención moralizante que solía caer en lo cursi y ramplón de la reprimenda al “descontrol” y la “rebeldía” de los jóvenes.

El productor Jesús Sotomayor fue uno de los más entusiastas en representar en la pantalla grande estereotipadas confrontaciones entre las generaciones maduras y una juventud rebelde y roquera. En *La edad de la violencia* (1963, Julián Soler), el sexagenario actor Fernando Soler representó a un doctor alcohólico atormentado por su pasado y por los jóvenes cantantes César Costa, Alberto Vázquez, Julissa y Manolo Muñoz. En las sucesivas películas del género, se sumaron también los actores/cantores Enrique Guzmán y Angélica María para conformar la “primera línea” de “ídolos juveniles” promovidos por la televisión y retomados por este tipo de cine. Decenas de filmes del estilo se rodaron a lo largo de la década. Se trataba de “comedias ñoñas, nada expresivas de las verdaderas rebeldía y acidez juveniles”.¹³³ Para la segunda mitad de los años 60, *El mundo loco de los jóvenes* (1966) dirigida por José María Fernández Unsaín y protagonizada por César Costa y Julissa, fue una reiteración más del decadente género cuyo interés se circunscribía a la posibilidad de continuar mercantilizando aquella ficticia cultura juvenil.

¹³⁰ Pérez Montfort, “Cultura musical y resistencia...”, p. 55.

¹³¹ *El Universal*, miércoles 6 de mayo de 1959.

¹³² Parménides García Saldaña, *El rey criollo*, México, SEP, 1987, Lecturas Mexicanas volumen 74, p. 159.

¹³³ García Riera, *op. cit.*, p. 261.

El éxito comercial de este tipo de películas fue significativo. Y algunos cineastas encontraron en él, una forma de mantenerse a flote. El director gallego Carlos Velo aún no se recuperaba del fracaso de su *Pedro Páramo* (1967), así que incursionó en el género motivado por esta frustración. Ese mismo año comenzó la realización de *5 de fresa y 1 de chocolate* (1968), protagonizada por Angélica María, con un argumento de Fernando Galiana y el joven escritor José Agustín. El filme incorporaba un cierto estilo musical y visual “psicodélico”, inspirado en la estética del “pop art”. El propio Velo comentó al respecto: “el título de la película refleja el nivel de frivolidad en el que me veo metido como una venganza contra el Carlos Velo que quiso hacer *Pedro Páramo*”.¹³⁴

A la par de estas películas, continuaba la producción de cine de temática ranchera, de revolucionarios, de prostitutas, comedias de cierta voluptuosidad protagonizadas por Mauricio Garcés, luchadores convertidos en agentes secretos por René Cardona y muchas otras variaciones.

En 1963 se creó la primera escuela formal de cine en México, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), dirigido por Manuel González Casanova. Este hecho dio lugar a variaciones importantes en la producción, con una óptica significativamente distinta a la hasta aquí expuesta. Con ello, comenzó cierta apertura, al menos formativa, de otros personajes, especialmente jóvenes, quienes alcanzarían a revigorar someramente al cine nacional a lo largo de la década y especialmente a principios de los años setenta.

La fundación del CUEC coincidió con el I Concurso de Cine Experimental de largometraje convocado por la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica en 1965. “La mayoría de quienes convocaron al concurso, presentaron sus trabajos y los evaluaron tenían en mente una renovación que devolviera al sindicato los niveles de producción perdidos por la falta de renovación de cuadros”.¹³⁵

En el certamen participaron 12 películas y resultó ganador el mediometraje de Rubén Gámez *La fórmula secreta* (1965), “una obra que subvierte la linealidad del discurso cinematográfico, sin principio ni final, una película que, según su propio autor, podría

¹³⁴ Miguel Antxo Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*, México, UNAM, 2007, p. 195.

¹³⁵ Israel Rodríguez, “Un cine de autor para México” en Rita Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Turner, 2014, p. 138.

comenzar a verse desde cualquier parte”.¹³⁶ La película tenía algunas referencias a Juan Rulfo, en específico hacía cierta crítica al conflicto entre el pueblo mexicano y los explotadores extranjeros, y probablemente era la única cinta más o menos experimental de las participantes. “A pesar del título del concurso, la mayor parte de las películas no fueron experimentales, sino narrativas convencionales, que trataron de incorporar, casi siempre de manera fallida, ciertas lecciones de la Nueva Ola”.¹³⁷

Tajimara (Juan José Gurrola, 1965) fue una adaptación cinematográfica del texto homónimo de Juan García Ponce. El filme experimenta con la estructura temporal, el erotismo y plantea un panorama del mundo intelectual mexicano de los años sesenta.

Juan Ibañez, por su parte, hizo una adaptación cinematográfica de un texto literario de Carlos Fuentes en *Un alma pura* (1965). La subjetividad del narrador omnisciente en esta obra le permitió al realizador efectuar una serie de rupturas narrativas geográficas y cronológicas.

Después del concurso quedó claro que había una nueva generación de cineastas pugnando por un relevo generacional y por una transformación que ya no podría detenerse. Desde 1965, el cine mexicano comenzó un viaje que lo alejó de su anterior papel como espectáculo de masas y lo convirtió en una forma de expresión artística para grupos cada vez más reducidos.¹³⁸

En el terreno de las productoras cinematográficas, un par de jóvenes provenientes de familias muy bien posicionadas en la industria cinematográfica mexicana, Mauricio Walerstein —hijo de Gregorio Walerstein, quien produjo alrededor de 200 películas entre 1941 y 1989— y Fernando Pérez Gavilán formaron una nueva compañía, Cinematográfica Marte. Esta nueva empresa dio oportunidad a varios jóvenes para incursionar en el medio cinematográfico como Juan Ibañez, José Estrada, Guillermo Murray, Julián Pastor, Salomón Laitier, Toni Sbert, entre otros. Todos ellos asiduos visitantes de la Zona Rosa¹³⁹, que “algo tuvo que ver eso con la coexistencia en su cine de una actitud crítica a veces

¹³⁶ Israel Rodríguez, “El Primer Concurso de Cine Experimental” en Rita Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Turner, 2014, p. 176.

¹³⁷ *Ibid*, p. 140.

¹³⁸ Rodríguez, “El primer concurso...”, p. 176.

¹³⁹ La Zona Rosa, pretendido epicentro de la vida cultural e intelectual de la ciudad de México en la década de los años 60, era adjetivada así por Carlos Monsiváis: “La Zona Rosa es un cálido impulso financiero no una forma del México nuevo, no una expresión de cambios cualitativos, no la concreción de la vanguardia: es, dicho del modo más simple, un gran centro alimenticio y de reunión, el núcleo de las apariencias complacidas que alguna vez aparentó ser el principio de una formidable cosmopolitización”, Monsiváis, *Días...*, p. 89.

sincera y la complacencia por la moda y lo moderno, el énfasis en un erotismo que se quería desenfadado y una visión pintoresquista yseudorrealista de lo popular”.¹⁴⁰

La primera película producida por la Cinematográfica Marte fue *Los caifanes* (1966), dirigida por Ibáñez, con un guion del escritor Carlos Fuentes. Los actores comerciales Julissa y Enrique Álvarez Félix alternaron con actores del teatro universitario como Sergio Jiménez, Ernesto Gómez Cruz, Eduardo López Rojas y el también cantante, Óscar Chávez. La cinta “trató de presentar la confrontación social que suscitaba el supuesto cosmopolitismo de la Ciudad de México de mediados de los años sesenta, entre cabaretuchos, taquerías y referencias clásicas a la vida urbana como el Paseo de la Reforma o la Fuente de la Diana”.¹⁴¹ A lo largo del filme, los personajes utilizaban un lenguaje estereotípicamente “juvenil”. Se esperaba que este tipo de recursos dotaran a la película de un cierto realismo pretendidamente inspirado en el cine del neorrealismo italiano.

El primer largometraje del CUEC, *El grito* (1968) de Leobardo López Aretche fue hecho a partir de los rollos filmados por los propios estudiantes de esta escuela –como José Rovirosa, Alfredo Joskowicz, Paul Leduc, Rafael Castanedo, Francisco Bojórquez, Óscar Menéndez, Ramón Aupart y Raúl Kamffer– durante las manifestaciones de 1968 y buscaba dar cuenta de la represión estatal a las protestas. Este tipo de cine fue falsamente enfrentado por cierta parte de la crítica, con el cine de autor. Uno de los ejemplos de esta segunda corriente fue el documental *Olimpiada en México* de Alberto Isaac (1968). La desvinculación de la película de Isaac con respecto de las preocupaciones de los jóvenes, expresadas en *El grito*, generaba resquemores entre los nuevos cineastas. Sin embargo, desde el punto de vista cinematográfico, las coincidencias entre las dos posturas eran mayores que las diferencias, pues “ambas se proponían una labor crítica desde posiciones avanzadas, aunque con distintos alcances y propósitos”.¹⁴²

La crítica a la producción industrial se daba tanto desde la trinchera “politizada” como desde los esfuerzos por hacer un cine distinto. Es el caso de algunos colectivos organizados en torno de la producción cinematográfica. El pionero fue el grupo “Nuevo Cine”, nacido en el seno de la revista del mismo nombre a principios de la década de los 60, formado por personajes como los críticos José de la Colina y Emilio García Riera, los

¹⁴⁰ García Riera, *op. cit.*, p. 279.

¹⁴¹ Pérez Montfort, *La cultura...*, p. 217.

¹⁴² García Riera, *op. cit.*, p. 269.

realizadores Rafael Corkidi, Jomí García Ascot, José Luis González de León, los intelectuales Luis Vicens y Carlos Monsiváis, entre otros. Otra agrupación con ideas similares fue “Cine Independiente”, formada en 1969 por los jóvenes directores Arturo Ripstein, Felipe Cazals, el escritor Pedro F. Miret y el crítico Tomás Pérez Turrent; así como “Cine 70”, fundado por Paul Leduc, junto con Rafael Castanedo, el fotógrafo griego Alexis Grivas y la productora Berta Navarro.¹⁴³

El grupo “Nuevo Cine” consideraba que el componente que tenía al cine nacional “en un estado deprimente”¹⁴⁴ era el productor, quien “era principio y fin de todas las cosas, era dueño, así de la inversión como de la imaginación cinematográfica, era un intocable”.¹⁴⁵ La intención era, pues, subvertir las fórmulas de producción, “ya no habría más culto a las estrellas gastadas que se basaban en el mito de una época de oro irrecuperable, no se debían priorizar aquellas cintas en las que el director era simplemente parte de una cadena de producción. Debía apostarse en México por el ‘cine de autor’”.¹⁴⁶ El manifiesto fílmico del grupo fue la película *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), en ella “el sujeto de la historia es la imagen de la no imagen, es la ausencia la imposibilidad de la memoria”.¹⁴⁷

Varios cambios se suscitaron cuando Rodolfo Echeverría, actor de cine y hermano del presidente Luis Echeverría, fue nombrado director del Banco Nacional Cinematográfico, pues se daría una “virtual estatización del cine nacional”.¹⁴⁸ Se buscaba formar un aparato productor, distribuidor y exhibidor en manos del Estado, lo que derivó en la disminución de la producción cinematográfica privada. En 1971, el Estado financió 5 películas y los productores privados 77; pero para el final del sexenio de Echeverría, en 1976 la proporción fue de 15 películas de productores privados y 35 estatales. El cine nacional contó con un considerable aumento en sus recursos.¹⁴⁹ En el plano discursivo, se pretendió utilizar algunas producciones de la cinematografía estatal como representantes

¹⁴³ *Ibid*, p. 271-273.

¹⁴⁴ Rodríguez, “Un cine de autor...”, p. 134.

¹⁴⁵ Jorge Ayala Blanco, “El cine mexicano en la encrucijada” en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM-DGAC/Imcine/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, p. 281.

¹⁴⁶ Rodríguez, “Un cine de autor...”, p. 134.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 138.

¹⁴⁸ García Riera, *op. cit.*, p. 295.

¹⁴⁹ Entre 1971 y 1973, la inversión estatal en la industria cinematográfica fue de aproximadamente 110 000 000 pesos. Alma Rossbach y Leticia Canel, “Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* (Volumen II: México), México, SEP/UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 106.

culturales de México en el extranjero, aunque no fueron muy exitosas en ese sentido; como tampoco lo fueron “varias películas más que se rodaron durante aquel periodo y que por su carácter independiente y experimental no sólo no tuvieron éxito en taquilla, sino que fueron poco comprendidas o aceptadas en su momento”.¹⁵⁰

En realidad, los límites en las películas seguían siendo impuestos por la política estatal y las nuevas directrices cinematográficas del gobierno “mantuvieron sin alteración el antiguo instrumento de control que representaba el aparato industrial: los intereses de la gran burguesía nacional y el imperialismo presentes en el negocio no fueron afectados en lo más mínimo”.¹⁵¹

La cuantiosa inversión estatal benefició también a productoras emergentes como la ya mencionada Marte y la Marco Polo; además de las que surgieron años más tarde, como la Alpha Centauri y la Escorpión.¹⁵² Esto le dio oportunidad de seguir haciendo cine, ahora estatal, a varios jóvenes que debutaron en la década previa como Alberto Isaac, Juan Manuel Torres, José Estrada, Alberto Bojórquez, Alfonso Arau y Gonzalo Martínez.

Los jóvenes cineastas de esta corriente, en cierto sentido renovadora, tenían como referente cercano de la generación previa a ellos¹⁵³ al español Luis Alcoriza, quien también comenzó a hacer cine estatal, en su caso para la productora Escorpión con la película *Mecánica Nacional* (1971). Una satírica crónica social a ratos cómica de una ficticia reunión clasemediera y popular en torno a unas carreras de coches a mitad de la carretera. El filme fue protagonizado por Manolo Fábregas como un mecánico de cierto pintoresquismo urbano en su lenguaje y sus dinámicas familiares.

Una de las temáticas típicas del cine mexicano, la de los revolucionarios, continuó teniendo impulso. Especialmente por parte de Felipe Cazals, un miembro del grupo “Cine Independiente”. Por iniciativa de Hiram García Borja, director del Banco Cinematográfico, Cazals debutó en el cine industrial. Y lo hizo con una película que implicó una cuantiosa inversión y derivó en una cantidad proporcional de críticas: *Emiliano Zapata* (1970). El filme de Producciones Águila era protagonizado y producido por Antonio Aguilar como el Caudillo del sur.

¹⁵⁰ Pérez Montfort, *La cultura...*, p. 243.

¹⁵¹ Jaime Tello, “Notas sobre la política económica del ‘nuevo cine’ mexicano” en *Hojas de cine...*, p. 120.

¹⁵² García Riera, *op. cit.*, p. 296.

¹⁵³ *Ibid*, p. 307.

La obra de Cazals no alcanzó a cubrir del todo las expectativas, y su elevado costo desató algunas reacciones como la del manifiesto “8 milímetros contra 8 millones”, publicado primero el 14 de julio de 1972 y después reeditado en 1973.¹⁵⁴ En ella, un grupo de cineastas amateur, fuera de la industria cinematográfica, cuestionaban la supuesta independencia de directores como Cazals. En su documento afirmaban que “no se puede llamar cineasta independiente aquel que produce una película de más de diez millones de pesos, ya que esto implica la sujeción a todas las normas de censura habidas y por haber, y una aceptación total a los sistemas que nosotros hemos criticado por medio de este cine.”¹⁵⁵

Por un lado, la apertura de nuevos canales para la realización y también la crítica cinematográfica, generaron un terreno fértil para la experimentación artística en este rubro, desde nuevos medios y posibilidades. El súper 8 fue uno de los más importantes cauces en que se llevó a cabo. Dentro de la innovación fílmica, las expresiones juveniles distintas a los estereotipos formados por los medios de comunicación masiva, llamaron la atención de los jóvenes realizadores. Así, el súper 8 se convirtió en el gran referente de la contracultura rockera, a partir del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971, cuando “onderos” y “súperocheros” se apropiaron de la narrativa del evento. Pero para llegar a ese punto, hace falta hacer una revisión puntual de la conformación de una cultura cinematográfica alternativa en torno a este formato de película, así como sus colaboraciones con Cablevisión, la pequeña filial de televisión de paga de Telesistema Mexicano.

-El cine súper 8

Los firmantes del manifiesto de 1972 “8 milímetros contra 8 millones”¹⁵⁶ defendían que con los 12 millones que se invirtieron en la producción de la fallida película de Cazals, ellos

¹⁵⁴ “Ocho milímetros contra ocho millones” en *El Gallo Ilustrado* (Suplemento dominical del periódico *El Día*), 24 de junio de 1973. Consultado en *Wide Angle*, Vol.21, no. 3, julio 1999, pp. 36-41, <http://muse.jhu.edu/article/39801/pdf>.

¹⁵⁵ *Ídem*.

¹⁵⁶ Entre los firmantes del manifiesto “Ocho milímetros contra ocho millones” se encontraban cineastas, actores, bailarines, músicos, pintores, iluminadores, fotógrafos, camarógrafos, cinematógrafos, críticos y sociólogos: Alfredo Gurrola, David Celestinos, Sergio García, Leopoldo Hernández, Juan Núñez, Nino Gasteasoro, María Eugenia Anaya, Teresa Tapia, Ligia Escalante, Javier Espinosa, Ricardo Tirado, Norma Figueroa, Sergio Arroyabe, Hugo García, Gilberto Verduzco, Maril Zetina, Jesús Mendoza, Efraín Bermúdez, Alejandro Cuadros, Jorge Sequeiros, Eduardo Escandón, Bertha Ferrer, Gabriela Salas, Ignacio Luna, Rubén Islas, Pedro San Nicolás, Miguel Huerta, Rocío Barrios, Antonio Domínguez, Alfredo Zamarripa, Luis Alberto Trejo, Elena Zetina, Samuel Cienfuegos, Tina French, Verónica Hernández, Felipe Tirado. *Ídem*.

hubieran “podido hacer 10 mil películas de súper ocho que representaría todo nuestro contexto histórico, social y artístico”.

El súper 8 era un formato de película lanzado por Kodak en 1965 para las cámaras caseras. Herencia de la evolución que venía desde el cine doméstico de los años veinte con la pathé baby de 9.5 mm hasta la antecesora directa, de 8 milímetros. La película en súper 8 tenía varias ventajas sobre sus antecesoras:

Sólo estaba perforada de un lado de la cinta, por lo que además se podía utilizar el extremo sin perforaciones para poner una pequeña banda magnética de sonido. El nuevo formato significó una revolución porque permitía a los cineastas a crear un cine sonoro, más parecido al que veían habitualmente en las salas cinematográficas. Además, era más fácil de usar: la cinta venía precargada en un cartucho, lo que evitaba el cuidado que había que tener para insertar a la cámara la cinta de 8 milímetros sin que se velara.¹⁵⁷

Además, la cinta súper 8 era más barata que su predecesora de 8 milímetros. Se trataba de una película reversible y sin negativo. El rollo de 3 minutos costaba 70 pesos e incluía el revelado. Esto reducía el costo entre 15 y 20 veces en comparación a la producción con cámaras de 16 o 35 milímetros.¹⁵⁸ El formato era usado para viajes o eventos familiares, ceremonias o eventos informales, “equivalía a lo que ahora es el video, que con el celular o con una handycam, puedes hacerlo”.¹⁵⁹

La cinta tenía dos velocidades de filmación: 18 o 24 cuadros por segundo. Los 50 pies de los carretes duraban 2 minutos y medio a 24 cuadros por segundo y 3 minutos a 18. Para ahorrar material, muchos realizadores mexicanos filmaban a 18.¹⁶⁰ Las primeras cámaras no podían registrar audio durante la filmación. El montaje era el momento para agregarlo. “Esta limitación técnica inicial determinó el surgimiento de una narrativa fílmica particular, situada a la mitad entre el arcaísmo de la innovación del cine mudo y la innovación contracultural”.¹⁶¹

El material para cine casero o familiar dio a los jóvenes cineastas la posibilidad de desarrollar su trabajo entre la experimentación y la creación conscientemente marginal

¹⁵⁷ Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, México, UNAM-Filmoteca, 2012, pp. 14-15.

¹⁵⁸ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

¹⁵⁹ Entrevista a Alfredo Gurrola, 21 de mayo de 2016.

¹⁶⁰ Vázquez Mantecón, *El cine súper 8...*, p. 17.

¹⁶¹ *Ídem*.

inscrita en la “oposición a un cine industrial que ha sido revitalizado por el apoyo del Estado”.¹⁶²

Las aspiraciones de economía, movilidad y libertad implicadas en el uso de este formato, derivaron rápidamente en la conformación de un movimiento contracultural. Los “súperocheros” “compartieron espacios y redes de distribución en las que se proyectaban sus películas, como es el caso de los concursos y festivales en donde se debatieron intensamente las diversas propuestas cinematográficas”.¹⁶³ Las condiciones del propio material jugaban a favor del contacto entre realizadores. La dificultad para realizar copias del rollo de súper 8 derivó en la presencia de los realizadores en cada una de las proyecciones de sus cintas, pues no podían limitarse a enviar reproducciones de sus trabajos. El intercambio de materiales, experiencias y trabajos, era un componente más del movimiento cinematográfico.

En el contexto de la efervescencia del uso del súper 8 entre algunos jóvenes aficionados de las clases medias, el Centro de Arte Las Musas convocó al Primer Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 mm con el tema “Nuestro país” en 1970. Varios de los participantes en el certamen suscribieron el manifiesto “8 milímetros contra 8 millones” dos años después.

El jurado recibió 20 películas y seleccionó 5 para otorgarles el diploma de primer lugar “Luis Buñuel”, firmados por el cineasta aragonés. Las premiadas fueron: *El padre o Why?* (1970), de Enrique Escalona y Galo Carretero; *La grieta* (1970), de Luis Cisneros y César Rattoni; *El fin* (1970), de Sergio García; *Mi casa de altos techos* (1970), de David Celestinos y *El tercer suspiro* (1970), de Alfredo Gurrola.¹⁶⁴

La mayoría de los participantes carecían de experiencia cinematográfica previa. Sergio García y David Celestinos habían tomado algunas clases en el CUEC, pero no habían llegado a la etapa de los ejercicios en formato profesional.¹⁶⁵ Alfredo Gurrola hizo *El tercer suspiro* con un grupo de sus compañeros del trabajo. “Era con los cuates de la Volkswagen armar el equipo de grabación y buscar una idea, y de uno de los compañeros,

¹⁶² *Ibid*, p. 35.

¹⁶³ *Ibid*, p. 19.

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 47.

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 46.

su papá o su tío tenía una cámara de súper 8. Yo aún no sabía bien qué era el súper 8”.¹⁶⁶ La editaron con lupa, porque no tenían visor ni moviola.¹⁶⁷

Las películas participantes en el concurso fueron proyectadas primero en la Galería Munch de Leopoldo Ayala y en el Teatro Reforma. Más tarde circularon por distintos cineclubes de la ciudad y el país. David Celestinos y Alfredo Gurrola enviaron sus películas al festival de cine de 8 milímetros en Tokio, donde obtuvieron mención especial.¹⁶⁸ Esta forma alternativa de hacer cine estaba construyendo un nuevo circuito de realizadores y de exhibición de sus filmes.

A semejanza del cine industrial, en el súper 8 también se buscó conformar grupos de trabajo, frecuentemente impulsados por temas relacionados con la política. Como en el caso del Grupo Imagen, integrado por David Celestinos, Enrique Escalona, Alfredo Gurrola, Luis Cisneros y Sergio García. El colectivo buscó trabajar de cerca con ingenieros de PEMEX, pero nunca llegaron a realizar una película.¹⁶⁹

Sergio García y su grupo Liberación se reunían los domingos a hablar de religión, política, filosofía o pintura, pues “acababa de pasar el 68, e hicimos un grupo que planeaba transformar el mundo”.¹⁷⁰ A estas reuniones asistían personajes como los escritores José Agustín, Parménides García Saldaña, la cantante Margarita Bauche y el “gurú Estrada” de la Gran Fraternidad Universal.¹⁷¹

El venezolano José Manuel Estrada era el sucesor del Maestre Serge Raynaud de la Ferrière, un místico y ocultista francés. A través de conferencias, charlas, reuniones y sesiones de yoga y meditación colectiva, la Gran Fraternidad del “gurú Estrada” promovía la búsqueda de una nueva forma de vida, acorde con la nueva era astrológica de Acuario, recién comenzada en 1948, según las enseñanzas de este grupo. En México, sus prédicas se hicieron de algunos seguidores entre los años sesenta y setenta, a la par del surgimiento de los *hippies* en Estados Unidos, con quienes Estrada y la Ferrière, guardaban significativas semejanzas en los planteamientos de la armonía universal, la vida comunitaria y la búsqueda de “estados de conciencia” distintos.

¹⁶⁶ Entrevista a Alfredo Gurrola, 21 de mayo de 2016.

¹⁶⁷ Vázquez Mantecón, *El cine súper 8...*, p. 45.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷¹ *Ídem.*

Nuestra Orden necesita de la colaboración DESINTERESADA de cada uno de sus miembros sin distinción de grados jerárquicos: desde el más elevado Jerarca hasta el más humilde Medio Gegnián [uno de los primeros grados de alumnos en la Fraternidad], estamos empeñando con las fuerzas cósmicas en implantar un nuevo sistema social, una nueva cultura, como tantas veces hemos dicho: “Un nuevo estado de conciencia”.¹⁷²

Para principios de 1971, los miembros de Liberación se acercaron a Alfredo Gurrola, David Celestinos, Roberto D’Luna, Jesús González Dávila y Carlos Belaunzarán para integrar el Taller de Cine Experimental.¹⁷³ A la postre, este grupo se convirtió en el núcleo súperochero de vinculación con medios de comunicación como la filial de televisión de paga de Telesistema Mexicano, Cablevisión.

El Comité de Difusión Cultural de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM – posteriormente cambió su nombre a Comité de Agitación Cultural¹⁷⁴– convocó al II Concurso Nacional de Cine Independiente a inicios de 1971. En esta ocasión, 38 películas respondieron a la convocatoria “a toda la juventud del país a presentar, por medio de la imagen y el sonido ‘EL PROBLEMA PRINCIPAL’ en nuestra sociedad”.¹⁷⁵ Las diferencias entre los diferentes realizadores se hicieron más patentes en esta segunda edición. Por un lado estaban los súperocheros más politizados e interesados en temas sociales, como Eduardo Carrasco Zanini, Gabriel Retes y Enrique Escalona. Respectivamente, filmaron *Víctor Ibarra Cruz* (1971) sobre un teporocho de las calles de la Ciudad de México; *El paletero* (1971) que denunciaba la arbitrariedad policiaca y *El año de la rata* (1971) sobre “El Halconazo” del Jueves de Corpus. En 1971, formaron junto con Paco Ignacio Taibo II, José Carlos Méndez, Gabriel Retes y otros más, la Cooperativa de Cine Marginal.¹⁷⁶

Por el otro lado estaban jóvenes con expresiones más individuales y ligadas a la estética contracultural, como Sergio García, David Celestinos y Alfredo Gurrola. Quienes respectivamente, realizaron *El fin* (1970), en la que se observaban jóvenes “liberados” perseguidos por la represión del sistema; *Las hermanas* (1971), que apostaba por la

¹⁷² José Manuel Estrada, “Desde mi retiro. A 0° del León Año XIV del Aquarius” en José Manuel Estrada, *Mis comunicados* (2ª ed.), México, UNE Ediciones, 2010, p.47.

¹⁷³ *Ídem*.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 77.

¹⁷⁵ Álvaro Vázquez Mantecón, “Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en súper 8” en *Súperocheros. Antología del súper 8 en México (1970-1986)*, Filmoteca de la UNAM.

¹⁷⁶ *Ídem*.

liberación de la sexualidad reprimida; y *La segunda primera matriz* (1972), más cercana a la poesía visual.¹⁷⁷

El interés del grupo de “los politizados” ponderaba lo político como punto de partida para lo cinematográfico. En cambio, la experimentación artística y estética en libertad era el objetivo central para cineastas como Gurrola.

Este tipo de consideraciones llevaron a García, Celestinos, Gurrola y algunos otros integrantes del Taller Experimental de Cine, a colaborar con la recién establecida empresa de televisión por cable: Cablevisión. La filial de TV de costo de Telesistema Mexicano obtuvo su concesión de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes el 20 de mayo de 1969.¹⁷⁸ Los súperocheros comenzaron a trabajar con ella a mediados de 1971.¹⁷⁹ En aquel momento se transmitía sólo en colonias de clase media alta o alta, como Polanco, Del Valle, Las Lomas, San Ángel, Pedregal de San Ángel y algunas otras.¹⁸⁰

-El súper 8 y Cablevisión

A diferencia de los contenidos abiertos de Telesistema Mexicano, en Cablevisión, Emilio Azcárraga no ofrecía un producto para las masas, sino para los ricos. El servicio costaba 10.4 dólares al mes para tratar de cubrir los costos del servicio, más del doble de los 5 dólares al mes de los operadores estadounidenses.¹⁸¹ La oferta era una transmisión de mejor calidad de los 6 canales activos de Telesistema Mexicano en ese momento, el canal 7 de películas mexicanas y series viejas de la televisora sin cortes comerciales y el canal 10, con “programas y encuentros deportivos de Estados Unidos, a través de la señal de dos transmisores que se distribuían desde Texas”.¹⁸²

Algunos de los contenidos no satisfacían por completo el gusto de los usuarios mexicanos. Frecuentemente se sintonizaban programas sobre “política y los problemas sociales de Texas y fervientes sermones de evangelistas de ese estado, todos con comerciales intercalados de camionetas y fertilizantes, presentados en su mayoría por

¹⁷⁷ *Ídem.*

¹⁷⁸ Norma Herrera, “La televisión mexicana. Lo que pudo ser y no fue” en *Revista ICYT*, no. 157, octubre de 1989, CONACYT.

¹⁷⁹ Vázquez Mantecón, *El súper 8...*, p. 124.

¹⁸⁰ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

¹⁸¹ Fernández y Paxman, *op. cit.*, p. 195.

¹⁸² *Ídem.*

vaqueros”.¹⁸³ Otro motivo de queja era la señal a *black out* cuando pasaban los noticieros norteamericanos, pues no tenían permiso de la Secretaría de Gobernación para ser transmitidos, así que Luis Gutiérrez y Prieto, director de Cablevisión, observó la necesidad de generar contenidos propios para llenar esos huecos.¹⁸⁴

A 3 años de haberse echado a andar, Cablevisión tenía apenas 5 mil suscriptores y pérdidas de un millón de pesos anuales.¹⁸⁵ Por lo tanto, no contaba con muchos recursos para producir sus propios contenidos, así que el súper 8 era una conveniente opción para solucionar estas carencias materiales. “En eso venía el movimiento de súper 8, desde 1971 crecía mucho, y era muy económico para la producción de contenidos. Podía ser transmitido técnicamente desde una isla a la pantalla de televisión y la calidad no se depreciaba mucho porque las pantallas de televisión eran muy pequeñas”.¹⁸⁶

Fue así que en julio de 1971 comenzaron las transmisiones de “Cable Cine Club Súper 8” por el canal 7 los viernes a las 8:30 pm.¹⁸⁷ El programa, conducido por el súperochero Alfredo Gurrola, transmitía tanto las películas de los súperocheros como eventos sociales filmados por ellos mismos: torneos de golf, ceremonias de semana santa y algunos otros espectáculos.¹⁸⁸ En realidad, los jóvenes cineastas tenían cierta libertad para sus transmisiones. “Ahí tienen el horario, úsenlo”, fueron las palabras de Gutiérrez y Prieto al convocarlos.¹⁸⁹ Aunque, claro, formar parte del consorcio televisivo de Emilio Azcárraga implicaba algunas limitaciones: “era un material de chile, dulce y manteca, había cosas pasables por televisión, pero había otras muy combativas o no adecuadas para todo el público de derecha”.¹⁹⁰

Hasta entonces, las películas en súper 8 eran exhibidas en sitios como la Casa del Lago, el Museo de la Ciudad de México y la Corporación Artística de Colombia Moya.¹⁹¹ El Taller Experimental de Cine frecuentaba especialmente este último espacio, pues sus integrantes eran miembros del colectivo.¹⁹² En sus sesiones más tumultuosas, tenían un

¹⁸³ *Ibid.*, p. 196.

¹⁸⁴ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

¹⁸⁵ Fernández y Paxman, *op. cit.*, p. 196.

¹⁸⁶ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

¹⁸⁷ Vázquez Mantecón, *El súper 8...*, p. 125.

¹⁸⁸ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

¹⁸⁹ Entrevista a Alfredo Gurrola, 21 de mayo de 2016.

¹⁹⁰ *Ídem.*

¹⁹¹ *Ídem.*

¹⁹² Vázquez Mantecón, *op. cit.*, pp. 117, 130.

auditorio de 50 personas¹⁹³, por lo que la oferta de sintonizar sus trabajos en la televisión, aunque fuera por cable, resultaba muy atractiva. El trato era que Cablevisión aportaba rollos de película virgen y ayuda para los desplazamientos, a cambio de las producciones súperocheras.¹⁹⁴ Esto generó una dinámica en la que los jóvenes cineastas eran parcialmente beneficiados, pues obtenían solución a una mínima parte de las necesidades materiales para producir cine. Si bien la televisora nunca les pagó, los mínimos apoyos que les otorgó fueron aprovechados por ellos para seguir filmando y experimentando en este formato.

La condición de posibilidad establecida por la mediana accesibilidad al formato súper 8, por un lado, y el contrato de cooperación con Cablevisión por el otro, fueron fundamentales para la realización del documental que ocupa a esta investigación. Las condiciones materiales y culturales del empleo de este formato, dieron características particulares a *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971) que serán analizadas más adelante. Pero a partir de lo revisado en este capítulo se construyó el horizonte cinematográfico, dentro de la cultura juvenil mexicana de los sesenta y principios de los setenta, en diálogo con los estereotipos conformados a la par de los medios de comunicación masiva.

¹⁹³ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

¹⁹⁴ Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 125.

CAPÍTULO II. EL ROCK COMO PRODUCTO DE CONSUMO. BREVE HISTORIA DEL ROCK AND ROLL ANGLOSAJÓN Y A LA MEXICANA

1. El rock and roll y los primeros festivales de rock

El interés por trazar una breve historia del rock and roll y el rock está en describir el proceso de construcción de una cultura juvenil que tuvo como uno de sus principales componentes esta vertiente musical. Los distintos vaivenes que registra esta historia son ilustrativos para entender el proceso de emergencia de una cultura popular a la par de su cooptación por parte de los medios de comunicación masiva y su mercantilización, a lo que le sucede la reapropiación que reinicia el proceso.

En el caso de la cultura rockera, músicos provenientes de distintas corrientes fueron generando intercambios que finalmente establecieron ciertas características a esta vertiente musical en Estados Unidos. Los jóvenes jugaron un importante papel en este proceso. Tanto en el plano de la producción musical como en el de su consumo, renovación y reapropiación.

Los festivales de rock fueron probablemente el puntal de este proceso de mercantilización en los años sesenta. Sin embargo, tanto en Estados Unidos como en América Latina y específicamente en México con el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971, la tensión entre el discurso de los medios de comunicación masiva y las inquietudes de los jóvenes se hizo patente tanto en los ajustes organizativos de este tipo de eventos musicales como en el desenvolvimiento de la cultura juvenil conformada en torno de ellos.

Intentar definir al rock es complicado. Para comprenderlo como fenómeno cultural en su origen estadounidense, es necesario abordarlo desde sus distintas facetas, como producto artístico, comercial o de espectáculo. Pues las diversas vertientes de rock comenzaron como un cierto desafío al *mainstream*, pero rápidamente fueron incorporados a él, al ser absorbidos por las grandes empresas de la industria musical.¹

Para rastrear el origen del rock, hace falta remitirse al blues, de donde proviene su vocabulario musical básico. Este ritmo data de los tiempos de la Guerra Civil

¹ Jon Pareles, "Preface" en Jon Pareles y Patricia Romanowski (eds.), *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock*, Nueva York, Rolling Stone Press, 1983, p. VII.

estadounidense (1861-1865), específicamente como una mezcla de la música traída por los esclavos africanos, como los *field hollers*, las baladas, la música de iglesia “gospel” y las danzas llamadas *jump-up*. El blues tradicional tenía la forma de llamado-respuesta entre notas de guitarra y líneas de canciones intercaladas.²

El blues se interpretaba en cualquier parte. Las plantaciones, las fiestas, las tabernas, los burdeles, eran escenarios usuales para esta música. Muchos de los primeros cantantes blueseros eran músicos errantes que esparcían sus canciones por los lugares que encontraban a su paso.³

Algunas disqueras como la Columbia Records, Victor Talking Machine Company (más tarde, RCA Victor) y Brunswick Records, en las primeras décadas del siglo XX distribuían discos de música popular rural como la bluesera Bessie Smith, el intérprete de country Jimmie Rodgers o los músicos folks The Carter Family y las orquestas de Paul Whiteman, Ben Selvin y George Olsen, intérpretes de música para bailar.⁴

El primer disco de blues apareció en 1920, *Crazy Blues* de Mamie Smith. A ella le siguieron dos de las más grandes representantes del blues, la ya mencionada Bessie Smith y la sureña Gertrude Ma Reiney. Además, algunos hombres afroamericanos se incorporaron a cultivar la música bluesera, W.C. Handy, Blind Lemon Jefferson, Huddie Leadbetter, Charley Patton, Bukka White, Big Bill Broonzy, y muchos otros, quienes “obtuvieron una considerable popularidad en la gran época del blues primitiva, que tiene su final en los años treinta”.⁵

La confluencia de los distintos fenómenos musicales estadounidenses en la primera mitad del siglo XX, llevó a las orquestas de músicos blancos a enriquecer sus propuestas con cantantes como Bing Crosby, Peggy Lee, Frank Sinatra, Doris Day, y algunos afroamericanos como Louis Armstrong, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Lenna Horne, Sarah Vaughan, Nina Simone o, más tarde, Etta James, Ray Charles y varios más.

Desde las primeras décadas del siglo XX y hasta mediados de los años treinta, un grupo de compositores acaparaban la producción de canciones para las grandes editoras discográficas estadounidenses. Se ubicaban en un lugar conocido como Tin Pan Alley, unas

² Pareles y Romanowski, *op. cit.*, p. 53.

³ Luis Mario Quintana “De blues, Gospel y Country” en *Historia del rock and roll*, Madrid, Vibraciones, 1977, p. 21.

⁴ Diego A. Manrique, “Las raíces” en *Historia del rock and roll*, Madrid, Vibraciones, 1977, p. 19.

⁵ Quintana, *op. cit.*, pp. 21-22.

cuantas cuerdas en Nueva York, donde se encontraban las principales compañías disqueras. George Gershwin, Jerome Kern, Irving Berlin, Cole Porter y Richard Rodgers eran los autores musicales de cabecera⁶ y componían canciones románticas, bastante alejadas del sentimiento melancólico del blues.

Para la década los años treinta, habían cobrado relevancia, en la escena artística norteamericana, personajes como el joven Hank Williams, uno de los más influyentes músicos de country and western, la música campirana del sur blanco estadounidense, inspirada por “la tradición de los trovadores celtas, influida por la balada e interpretada con instrumentos de cuerdas”.⁷ Además de la guitarra, que también es el instrumento básico del *blues*, en el *country* se utilizaban instrumentos como el banjo, el *fiddle* o violín y la mandolina.⁸

Durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), una nueva generación dejó sus tierras del sur de Estados Unidos y emigró al norte, a Detroit, Chicago, y otras grandes ciudades industriales, en busca de un trabajo. Consigo llevaron el blues rural, que al entrar en contacto con la ciudad se convirtió en blues urbano, una nueva expresión que la industria discográfica etiquetó como *Rhythm and Blues* (RandB). “Era el mismo blues de siempre, al que se le añadían dosis masivas de un ritmo duro y pesado. Se utilizaban guitarras eléctricas, bajos, baterías y armónicas o saxofones”.⁹ Pero, el término RandB era, sobre todo, un eufemismo para sustituir el racista “race music” e incorporar esta música a las composiciones del Tin Pan Alley.¹⁰

Músicos como John Lee Williamson “Sonny Boy”, McKinley Morganfield “Muddy Waters”, Chester Burnett “Howlin’ Wolf”, Jimmy Reed y Elmore James, se asentaron en Chicago; John Lee Hooker, Willie Dixon, y otros más, en Detroit. Así, desde el norte estadounidense, el blues se difundió ampliamente.

El blues terminó por introducirse en las *big-band* de jazz, durante la década de los cuarenta. A la vez, la guitarra eléctrica fue adoptada por los blueseros. Para los cincuenta, las bandas con bajo, batería, piano y armónica de algunos como Waters, Hooker y James,

⁶ José Ramón Rubio, “La cuna de la industria” en *Historia del rock and roll*, Madrid, Vibraciones, 1977, pp. 20-21.

⁷ Pareles y Romanowski, *op. cit.*, pp. 124, 593.

⁸ Rubio, *op. cit.*, p. 21.

⁹ Quintana, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰ Pareles y Romanowski, *op. cit.*, p. 468.

tenían buena recepción en el norte de Estados Unidos. Mientras tanto, en Memphis, B.B. King perfeccionaba la mezcla entre la guitarra eléctrica del blues y el jazz.

Junto al blues, el country sureño de Rodgers, Williams y los Carter, sirvieron como base para el desarrollo del rock and roll.

Algunos muchachos del norte se habían aficionado durante la guerra a las canciones que interpretaban sus compañeros sureños, aunque lo habitual era que la revelación llegara a través de potentes antenas radiofónicas que transmitían el mensaje de que América también cantaba con voces diferentes a las del Ed Sullivan show televisivo.¹¹

Bill Haley fue uno de los cantantes nortños que abrevó de la música sureña country. Nació en Detroit en 1927 y participó en grupos como The Four Aces, Sweing y The Saddlemen, a lo largo de los años cuarenta. Pero en 1951, con apenas 23 años grabó una versión de la pieza *Rocket 88* del saxofonista afroamericano Jackie Brenston. “Haley cantaba canciones del gueto y usaba alegremente la jerga negra, pero tenía una voz blanca: se le entendía todo”.¹² En 1953 renombró su grupo como The Comets, y aunque su atuendo continuaba siendo el vaquero del country, el rhythm and blues cada vez se integraba más a sus presentaciones.

A la par de estos fenómenos musicales, en Estados Unidos comenzaron a producirse algunas películas protagonizadas por jóvenes y dirigidas también a un público juvenil. Las más relevantes fueron *The Wild One* (Laslo Benedek, 1953), estelarizada por Marlon Brando y *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955), de James Dean. En ambas, se asociaba a los jóvenes con cierto estereotipo de rebeldía, aunado a la incomprensión de la sociedad en que se desenvolvían. “El mecanismo comercial sabe que los jóvenes son importantísimos espectadores de cine, que gustan de reconocerse en la pantalla”¹³, pero el papel aspiracional de la identidad juvenil difundida por los medios de comunicación masiva se apuntaló con el rock and roll.

El lanzamiento de la película de Richard Brooks, *Blackboard Jungle*, en 1954 significó la llegada del rock and roll al gran público norteamericano. La secuencia inicial del filme mostraba a Bill Haley and His Comets interpretando *Rock Around the Clock*, una de las canciones fundacionales del género musical, inspirada en la canción country *Move It*

¹¹ Diego A. Manrique, “Los felices años cincuenta” en *Historia del rock and roll*, Madrid, Vibraciones, 1977, p. 27.

¹² Diego A. Manrique, “Bill Haley. El poder de la intuición” en *Historia del rock and roll*, Madrid, Vibraciones, 1977, p. 33.

¹³ Manrique, “Los felices años cincuenta...”, p. 29.

On Over de Hank Williams, mezclada con algunos estándares blueseros. Para entonces, Halley ya la había grabado con Decca Records.

Además, desde principios de la década de los cincuenta, Memphis, Tennessee se volvió un punto clave para el desarrollo de la corriente musical rocanrolera. La discográfica Sun Records de Sam Philips grabó en 1951 el primer tema rockero: *Rocket 88* de Jackie Brenston, del que, como ya se mencionó, Bill Haley hizo un cover el mismo año. También fue en estos estudios donde Elvis Presley grabó un demo en 1953 y en 1956 Carl Perkins produjo el primer rockabilly –fusión del blues y el country—, *Blue Suede Shoes*.¹⁴

Pero, sin duda, algunos de los grandes intérpretes de la primera etapa del rock, en la década de los cincuenta, fueron Chuck Berry, Jerry Lee Lewis y Little Richard, todos menores de 30 años y considerados los inventores de la corriente musical. “El término ‘rock and roll’, con sus connotaciones sexuales y de arrobamiento, se incorporó al título de las canciones a partir de la década de 1930, aunque no fue hasta 1951, año en que el disc-jockey Alan Freed recurrió a él para darle al RandB un nuevo vigor al margen del color de la piel, cuando se incorporó al lenguaje popular”.¹⁵ El llamado “blanqueamiento” de estos ritmos de inspiración afroamericana, comenzó con “El Rey del rock and roll”, Elvis Presley, pero se consolidó definitivamente al ser absorbido por la industria del entretenimiento estadounidense.

Good Rocking Tonight (1948) de Roy Brown, *The Fat Man* (1949) de Fats Domino y *Rocket 88* (1951) de Jackie Brenston se disputan el honor de ser el primer disco de rock and roll de la historia. Pero fue el lanzamiento que la discográfica Sun de Memphis hizo de Elvis Presley en 1954 y 1955 lo que encarriló el destino del nuevo género musical.¹⁶ En la disquera, Philips juntó a Presley con el guitarrista Scotty Moore y el contrabajista Bill Black, y en 1954 grabaron sus primeras canciones. Especial fama adquirió el cover a Big Boy Crudup de *That’s all right*, “formaron un gran repertorio de hillbilly rock y blues sureño, y en julio de 1954 iniciaron las jiras (sic)”.¹⁷ También grabaron un cover de *Good Rock Tonight* de Mr. Blue Harris, *Baby, Let’s Play House* de Arthur Gunter y *I’m left*,

¹⁴ Mark Paytress, *La historia del Rock*, Bath, Reino Unido, Parragon Books, 2012, p. 19.

¹⁵ *Ibid*, p. 21.

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ José Agustín, *La casa del sol naciente (de rock y otras rolas)*, México, Patria Cultural, 2006, p. 10.

You're Right, She's Gone de Stan Kelser y Bill Taylor. Así, llegaron “al primer lugar de ventas de la música ranchera” en 1954.¹⁸

La discográfica RCA Victor le ofreció a Elvis Presley un contrato por 35 mil dólares a sus 21 años. El joven cantante grabó más de 30 éxitos como *Don't Be Cruel*, *Heartbreak Hotel*, *All Shook Up*, *Jailhouse Rock* y *Treat Me Nice*, a lo largo de los años cincuenta.¹⁹ El rock and roll –eufemismo del blues para referirse a las relaciones sexuales–²⁰ de Presley proyectó nacional e internacionalmente la vertiente musical en conciertos, presentaciones televisivas, películas y discos.

La difusión alcanzada por Elvis Presley, no sólo lo catapultó a él a la fama, sino que la cultura rockera comenzó a exportarse al resto del mundo, especialmente al anglosajón. Así, en la década de los sesenta, en Inglaterra, aparecieron varios grupos de rock, como The Beatles, The Rolling Stones, The Who, Eric Burdon and The Animals, The Kinks, The Spectres (más tarde Status Quo), The Moody Blues, Procol Harum, entre muchos otros. Al llegar a Estados Unidos, la música de los intérpretes europeos revitalizó el género, especialmente en la costa oeste: “las bandas de San Francisco tomaron el jazz, el blues, el country, el rock, la música oriental y algunas influencias clásicas, las pusieron en una lata, y cocinaron un estofado llamado ‘música psicodélica’”.²¹

La música psicodélica mezclaba ritmos y sonidos occidentales con algunos instrumentos orientales como la cítara. Inmersa en la cultura de la psicodelia, esta vertiente musical buscaba generar experiencias sinestésicas y visualmente, los discos, la ropa de los intérpretes, así como las letras de las canciones, solían hacer algunas referencias a la experimentación con drogas psicotrópicas.

A la par, un joven compositor, escritor y poeta, Robert Zimmerman, mejor conocido como Bob Dylan, lanzó su homónimo primer álbum de estudio en 1962. Su música tendió puentes entre tradiciones como el ragtime, el blues y el jazz, con el rock estadounidense, el

¹⁸ *Ibid*, p. 10.

¹⁹ *Ibid*, p. 12.

²⁰ Pareles y Romanowski, *op. cit.*, p. 473.

²¹ “The San Francisco bands took jazz, blues, country, rock, eastern, and classical influences, put them in a pot, and cooked up a stew called “psychedelic” music”. “Barry Melton, the Guitarist” en Jeff Kisseloff, *Generation on Fire. Voices of Protest from the 1960s: an oral history*, Lexington, University Press of Kentucky, 2007, p. 194. (Traducción libre del autor)

europeo y la tradición del trovador²² del cantante folk. Desde entonces, Dylan se convertiría en uno de los grandes referentes para entender la segunda oleada del rock estadounidense.²³

El rock and roll de principios de los años cincuenta había experimentado varias transformaciones a lo largo de aquella década y la de los sesenta. Pero una de las derivaciones más interesantes de los ritmos que le dieron origen y que además alcanzó una cercana vinculación con algunos jóvenes estadounidenses fue la canción protesta, que retomaba muchos aspectos del folk y el rock para generar comentarios sobre la sociedad o directamente tomando una postura política. Uno de los espacios más fecundos para la difusión de esta corriente musical, fueron las universidades estadounidenses.

Los campus universitarios de Estados Unidos, como el de la Universidad de California en Berkeley, a mediados de la década de los sesenta, albergaron los *teach-ins*²⁴, multitudinarias reuniones de jóvenes dedicadas a discutir, entre otros temas, la invasión militar de Estados Unidos a la ex colonia francesa de Vietnam (1955-1975). Las intenciones estadounidenses de contener el avance del “Viet Cong”, apoyado por la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS), fueron duramente criticadas por los jóvenes estadounidenses.

Otro de los temas que incidieron especialmente en la politización de los universitarios, fueron las coercitivas convocatorias a ser reclutados por el ejército estadounidense. En estas reuniones de jóvenes, frecuentemente se escuchaban canciones de Woody Guthrie como *This Land Is Your Land* o *I Ain't Got Nobody*; de Bob Dylan como *Blowin' in The Wind*, *A Hard Rain's A-Gonna Fall* y *The Times They Are a-Changin'*, así como algunas de Phil Ochs, *Power and The Glory* o *I Ain't Marching Anymore* y de Joan Baez, entre muchos otros cantantes cercanos al folk y a la canción de protesta. Frecuentemente, estas concentraciones juveniles fueron atacadas represivamente con el cierre de los campus universitarios.²⁵

Desde mediados de los cincuenta también cobró especial relevancia la lucha contra el racismo y por la igualdad, con el African American Civil Rights Movement, liderado por

²² Sean Kay, *Rockin' the Free World! How the Rock and Roll Revolution Changed America and the World*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2017, p. 8.

²³ Las distinciones entre el rock and roll y el rock han sido objeto de discusiones terminológicas que, al menos para los objetivos de este trabajo, resultan un tanto bizantinas. Para este propósito basta mencionar que frecuentemente se le asigna al primer periodo de la vertiente musical, el nombre de rock and roll, más asociado con el ritmo para bailar, y al segundo periodo, el de rock, que engloba todas las vertientes desprendidas del proceso de experimentación y contacto con otras tendencias musicales y culturales como la psicodelia.

²⁴ Peter Dogget, *There's a riot going on. Revolutionaries, rock stars and the rise and fall of 60's counter-culture*, Edinburgh, Canongate Books, 2007, p. 17.

²⁵ Friedlander y Miller, *op. cit.*, p. 188.

el joven pastor Martin Luther King. Uno de los momentos más destacados del movimiento fue el 28 de agosto de 1963, cuando se reunieron alrededor de 250 mil personas en una marcha en Washington.²⁶ Varios músicos como Joan Baez, Bob Dylan, Peter, Paul and Mary, Mahalia Jackson, Harry Belafonte, Josephine Baker, Sammy Davis Jr. y muchos más, se unieron a ella. A lo largo de las movilizaciones del movimiento por los derechos civiles, varios artistas continuaron acompañando los discursos de Luther King, hasta el asesinato de éste en Memphis, Tennessee, el 4 de abril de 1968, por un segregacionista blanco.

Si bien las canciones de protesta y del folk frecuentemente mostraban quejas contra el estado de las cosas imperante, pocas veces implicaban un paso más allá hacia la acción de una confrontación real con el gobierno o el “establishment”. Incluso, en muchas ocasiones los intérpretes fueron absorbidos por el propio sistema del que se quejaban:

La lección del rock revolucionario es que la música y su idealista ideología, estaba comprometida y puesta a la venta desde el mismo instante en que se hacía. Cada movimiento había sido suavizado y contenido por la contaminante presencia de la misma industria que usaban para comunicar su disenso, la industria musical.²⁷

Las bandas de San Francisco, California como The Doors, Canned Heat, Janis Joplin and The Big Brother Holding Company, Creedence Clearwater Revival, Sly and The Family Stone, Country Joe and The Fish, entre otras, se nutrieron tanto del folk como del rock psicodélico, pero tuvieron también una fuerte influencia de la escena contracultural californiana²⁸, como los *teach-in* universitarios o los *hippies*.

De hecho, en el contexto de las movilizaciones universitarias, los *hippies* jugaron un papel importante, desde su pacifismo, ecologismo y formas alternas de vivir en sociedad. El hippismo fue una forma de rebelión planteada sobre todo en la apariencia, pues la forma de vestirse, de hablar y el pelo masculino largo fueron una confrontación al orden conservador.²⁹ “Los *hippies* pueden ser muchos, pero son en especial los habitantes, barbudos y con cuentas al cuello, de Haight-Ashbury, un pequeño estado psicodélico al

²⁶ Peter Watson, *Historia intelectual del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 591-593.

²⁷ “The lessons of revolutionary rock is that the music, and its idealistic ideology, was compromised and sold in the very instant that it was made. (...) Their every move had already been softened and contained by the contaminating presence of the same industry that they were using to announce their dissent –the music business”. Dogget, *op. cit.*, p. 10. (Traducción libre del autor)

²⁸ Dogget, *op. cit.*, pp. 187-188 y “Barry Melton, the Guitarist” en Kisseloff, *Generation on Fire...*, pp. 208-209.

²⁹ Federico Rubli, *Estremécete y rueda, loco por el rock and roll*, México, Chapa ediciones, 2007, p. 256.

borde del Golden Gate Park”.³⁰ En realidad, la postura de estos jóvenes asentados en San Francisco no conformaba un “movimiento” programático de ningún tipo, sino que simplemente planteaba un “gigantesco ‘NO’: no a la sociedad, no a la automatización, no al falso intelectualismo y a las universidades que parecen fábricas, no al *American Way of Life*. La tragedia del movimiento es que no hay un ‘SÍ’”.³¹ Su búsqueda de escape de la sociedad no implica tampoco alguna pretensión de renovarla. Por ello, el hippismo rápidamente entró en la dinámica comercial.

Haight-Ashbury se conformó como la utopía de la vida hippie en la segunda mitad de los años 60. La voz se corrió y atrajo a jóvenes de todo Estados Unidos, lo cual fue bien aprovechado por los comerciantes del lugar, quienes proclamaron en 1967 el “Verano del amor”.³² Una revista fue el espacio de discusión, promoción de eventos y anuncios de productos a la venta en el barrio: *Oracle, the Psychedelic Newspaper of the Haight-Ashbury*, 12 números fueron publicados entre 1966 y 1968.

Por su parte, los jóvenes mexicanos de los años sesenta y principios de los setenta, también entraron en contacto con la cultura del hippismo y la psicodelia, pues varios grupos de *hippies* norteamericanos y europeos cruzaron la frontera hacia México, “en busca de drogas baratas y libertad de las responsabilidades”.³³ En 1969, habían colmado la tolerancia de las autoridades mexicanas, quienes enviaron policías para arrestarlos y deportarlos bajo los cargos de “posesión de drogas” u “ofensas a la moral”.³⁴

Como ya se mencionó en el primer capítulo de esta tesis, la visita del botánico y micólogo Robert Gordon Wasson a María Sabina en Huautla de Jiménez, Oaxaca, lo llevó a publicar el artículo “Seeking the Magic Mushroom” en la revista *Life*.³⁵ En él, narraba sus experiencias con los hongos alucinógenos. A la postre, esto atrajo a cientos de *hippies* estadounidenses, que cruzaron la frontera mexicana en busca de una experiencia psicodélica.

³⁰ Warren Hinckle, “Una historia social de los hippies” en Margaret Randall, *Los hippies, expresión de una crisis* (3ª ed.), México, Siglo XXI, 1970, p. 25.

³¹ Randall, *op. cit.*, p. 10.

³² Paul Friedlander y Peter Miller, *Rock and roll: a social history* (2ª ed.), Colorado, Westview Press, 2006, p. 196.

³³ Dogget, *op. cit.*, p. 257.

³⁴ *Ídem.*

³⁵ Robert Gordon Wasson, “Seeking the Magic Mushroom” en *Life*, 10 de junio de 1957.

En Estados Unidos, la experimentación alucinógena y la cultura psicodélica se convirtieron en un fenómeno mediático. Además, el gobierno estadounidense comenzó a experimentar con la dietilamida del ácido lisérgico (LSD), cuyo potencial alucinógeno había sido descubierto por el químico suizo Alberto Hoffman a finales de la década de los treinta.

Ken Kesey, un joven estudiante de la Universidad de Stanford durante los años sesenta, se enteró de los experimentos con LSD en el Hospital de Veteranos de Menlo Park, en la Bahía de San Francisco, y se apuntó como voluntario. A partir de ahí, Kesey se convirtió en uno de los principales promotores y difusores de la cultura psicodélica, junto con Neil Cassady. En 1963 compró un terreno a las afueras de San Francisco en el que se hacían reuniones en torno al consumo de LSD, de las cuales surgieron los Merry Pranksters. En 1964 compraron un autobús para atravesar Estados Unidos repartiendo dosis de LSD hasta Nueva York y filmando su recorrido, al llegar, esperaban encontrarse con un psicólogo de la Universidad de Harvard, Timothy Leary, también inmerso en la experimentación psicodélica.

José Agustín, por entonces un joven escritor mexicano, entró en contacto con el hippismo en la los sesenta, y desde su visión “ondera” mexicana, narró así las vivencias de los Merry Pranksters: “compartían la adicción electrónica [por el equipo de sonido moderno], medio tocaban instrumentos musicales, se la pasaban jugando y se ponían hasta atrás con LSD puro, peyote y semillas de la virgen, o con bencedrina, dexedrina, metedrina e IT-290”.³⁶

Para cuando Leary se encontró con los Merry Pranksters, había probado los hongos alucinógenos en Cuernavaca a finales de los años cincuenta, atraído por el artículo de Wasson en la revista *Life*. A su regreso a Estados Unidos también consumió LSD y desde entonces se dedicó a promover la experimentación alucinógena en Harvard, de donde lo despidieron en 1963. La visión de la psicodelia del grupo de Leary era un tanto distinta a la de los Merry Pranksters, “era de lo más solemne; les gustaba el silencio, la quietud, viajar austeramente, sin música ni imágenes, en grandes espacios abiertos y retirados o en cuartos desnudos de paredes blancas, como los centros de meditación”.³⁷

³⁶ José Agustín, *La contracultura en México* (2ª ed.), México, Random House Mondadori, 2012, p. 61.

³⁷ *Ibid*, p. 63.

Las visiones distintas en torno a los alucinógenos generaron cierto desencuentro con Leary, por lo que Kesey y los Pranksters regresaron a California. Ahí entraron en contacto con August Owsley Stanley III en una de las Acid-Test Party y comenzaron a producir y distribuir LSD en grandes cantidades. Posteriormente Owsley se separó de Kesey y comercializó exitosamente el ácido por su cuenta, especialmente en el Haight-Ashbury, hasta 1967, cuando fue encarcelado. Posteriormente continuó trabajando como ingeniero de sonido de Grateful Dead y haciendo ácido en cantidades considerablemente menores.

La cultura hippie tomó de la psicodelia la experimentación con drogas alucinógenas y en varios eventos organizados por Kesey o Leary, entraron en contacto con el rock. Pronto, la cultura psicodélica se convirtió en un componente fundamental en el aspecto musical, recreativo y estético de los *hippies*.

Dado que los *hippies* provenían de estratos más o menos acomodados de la sociedad norteamericana, podían permitirse viajes hacia el sur, pero también hacia el Asia oriental, de donde supuestamente abrevaban temas místicos y esotéricos, mezclados superficialmente con elementos de los nativos americanos.³⁸ Más que ideologías o pensamientos profundos, lo que estos grupos de jóvenes solían traer consigo eran productos que ponían a la venta, con anuncios en los que destacaban lo exótico de sus importaciones, recubiertos de un aura mística y misteriosa para incrementar su valor de cambio. Las tiendas “psicodélicas” o *head shops* vendían libros de ocultismo, telas importadas de India, objetos para fumar marihuana, boletos para conciertos y muchos otros artículos, frecuentemente importados.³⁹ Un anuncio en el *San Francisco Oracle* decía: “Art imports from Japan, India, Haiti, Mexico, etc.” (Fig. 1).⁴⁰

Los anuncios podían también ser de productos fabricados en Estados Unidos, pero adquirirían un “valor agregado” al incorporar en los anuncios, elementos que remitieran superficialmente a “otras” culturas, como un burdo dibujo de la Piedra del Sol, aun cuando la inserción no tuviera relación alguna con la mercancía anunciada (Fig. 2).⁴¹

³⁸ Allen Cohen (editor), *San Francisco Oracle. Facsimile edition: The Psychedelic Newspaper of the Haight-Ashbury*, Berkeley, Regent Press, 1991., p. XIII

³⁹ Friedlander y Miller, *op.cit.*, p. 191.

⁴⁰ Cohen, *op.cit.*, *San Francisco Oracle*, Vol. 1, p. 39.

⁴¹ *Ibid*, p. 46.



Fig. 1. Anuncios en la revista *San Francisco Oracle*. La tienda “The Phoenix Haight” se decantaba por resaltar el nominativo “importación”, igualando a todos los productos bajo esta categoría, sin distinguos específicos de su procedencia. “House of Richard” enlistaba los guaraches y los ponchos junto a las joyas y los suéteres hechos en Estados Unidos. *San Francisco Oracle*, Vol. 1, 1966.



Fig. 2. La publicidad de *Fancy Pants Jown Squire* era rematada por una Piedra del Sol para darle un toque exótico, aunque el elemento prehispánico y la ropa de manufactura estadounidense no guardaran otra relación que la estrategia mercadotécnica. *San Francisco Oracle*, Vol. 1, 1966.

La estética de los anuncios estaba influida por la cultura psicodélica de experimentación con sustancias psicotrópicas, estupefacientes y psicodélicas, principalmente el LSD y la marihuana. Los pósters musicales también compartían estas características visuales, “tenían colores brillantes (para poder ser observados a la distancia y atraer la atención), estaban extraordinariamente detallados, altamente estilizados, y en ocasiones eran de difícil lectura”.⁴²

Para la segunda mitad de los años sesenta, el rock tenía componentes tan importantes en lo musical como en lo social y lo cultural. Incluso, los propios músicos participaban en las dinámicas “*hippies*”. El 14 de enero de 1967, se llevó a cabo el “Gathering of Tribes” en los alrededores del Golden Gate en San Francisco. La reunión consistió en una ceremonia de meditación india, dirigida por los poetas Allen Ginsberg y Gary Synder y un sacerdote budista, seguida por un concierto de Grateful Dead, Janis Joplin and The Big Brother Holding Company, Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service, y algunos más. El “happening” social hippie con el complemento musical fue el punto de partida para comenzar a hablar de festivales de rock. A partir de este momento, la corriente musical rockera experimentó su mayor auge comercial, social, cultural y también, musical.

1.1 Los festivales de blues y jazz, antecedentes de los festivales de rock

La idea de los festivales de música no nació con el rock. La construcción de un producto cultural expresamente formulado para ser atestiguado y consumido masivamente provino del jazz. En primera instancia, en esta corriente musical, tal como promovieron las disqueras con los músicos del blues, se retomaron ritmos afroamericanos para ir “blanqueándolos” en su proceso de mercantilización. Aún así, la experimentación musical y artística del jazz continuó siendo un componente fundamental y, hasta cierto punto, de desafío a las modas musicales pasajeras.

El “Newport Jazz Festival”, por ejemplo, fue bastante popular desde que comenzó a organizarse en 1954, con legendarias presentaciones de formidables artistas como

⁴² “The concert posters were brightly colored (to be spotted from a distance and attract attention), extraordinarily detailed, highly stylized, and, at times, difficult to read”. Friedlander y Miller, *op. cit.*, p. 191. (Traducción libre del autor)

Thelonius Monk, Duke Ellington, Ray Charles, Count Basie, John Coltrane, Miles Davis, Billie Holiday, y muchos más.

A la par de los tres días de jazz, en 1959, un grupo de compositores folks como Pete Seeger, Theodore Bikel y Oscar Brand, junto con los promotores George Wien y Albert Grossman, organizaron el “Newport Folk Festival”. En él se presentaron también Joan Baez y Bob Dylan.⁴³ Para la edición de 1965 de este concierto, Dylan, ya convertido en ícono del folk estadounidense, introdujo instrumentos eléctricos en su presentación, causando un gran revuelo por su paradigmático viraje hacia el folk-rock.

Entre 1965 y 1970, los festivales de rock acapararon la escena musical, pero eso no significó, en ningún sentido, el decaimiento en la organización de los dedicados al blues y el jazz, como el “Louisiana Heritage Fair” de 1970, consagrado a celebrar las “riquezas culturales de Luisiana en términos de música, cocina y artesanías; para presentarlas orgullosamente al mundo, poniendo énfasis en el origen africano/caribeño/francés; y motivar su crecimiento y preservación”.⁴⁴

Si las motivaciones de este tipo de festivales estaban encaminadas a la conservación y difusión de las raíces y valores históricos de algunos grupos de población estadounidense, los festivales de rock apuntaban hacia el otro lado: la fundación y consolidación de una nueva cultura musical, dirigida al consumo juvenil.

La palabra festival, pronto comenzó a surgir en el vocabulario de todos los promotores. Los festivales eran vagamente definidos como reuniones en estadios o pistas de carreras; algunos de los más aventurados hombres de negocios incluso consideraron los espacios de playa, dadas sus capacidades ilimitadas para recibir espectadores. Al agrupar varias presentaciones populares en el cartel, un festival podía obtener ganancias que rebasaban cualquier expectativa.⁴⁵

La idea de los festivales implicaba también la noción del evento masivo, promovido por los medios de comunicación masiva y producido con fines comerciales. La cultura de masas se encontraba en el seno de estos eventos musicales y orientaba la organización y

⁴³ Marley Brant, *Join Together. Forty Years of the Rock Music Festival*, New York, Backbeat Books, 2008, p. 3.

⁴⁴ “To celebrate Louisiana’s unique cultural riches, in terms of music, cuisine, and crafts; to proudly present them to the world, with emphasis in the African/Caribbean/French continuum; to enhance and encourage their growth and preservation”. Michael P. Smith, *New Orleans Jazz Fest, a Pictorial History*, Gretna, Pelican Publishing Company, 1991, p. 9. (Traducción libre del autor)

⁴⁵ Bob Spitz, *Barefoot in Babylon, The Creation of the Woodstock Music Festival, 1969*, Nueva York, Penguin Random House Company, 2014, p. 42.

participación en ellos. A lo largo de la segunda mitad de los años sesenta, pudo observarse el desenvolvimiento de los festivales como producto de consumo. Esto planteó modificaciones al modelo de mercantilización de la cultura juvenil, ya que las dinámicas impuestas, también fueron, en muchos casos, apropiadas por los jóvenes a quienes estaban dirigidas.

La propuesta central es comprender a los festivales de rock como espacios de expresión cultural en los que se conjuntan la música, la cultura psicodélica, las dinámicas de convivencia social *hippies* y una idea de libertad promovida por los medios de comunicación masiva. A partir de estos elementos se conformó una nueva idea del festival, distinta a los que le precedieron en el blues o el jazz, pues el elemento de novedad provenía de la cultura juvenil. Un nuevo modelo de consumidor era promovido por quienes organizaban estos eventos, y su construcción fue desarrollándose a lo largo de los años sesenta. Es en este proceso que se insertan los jóvenes empresarios mexicanos, quienes lo retomaron para la organización del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971.

Para situar adecuadamente a Avándaro en su horizonte, se hará un balance de algunos de los festivales de rock más importantes que le precedieron, tanto anglosajones como latinoamericanos. En cada caso, se destacarán aquellos elementos de los que los organizadores de Avándaro abrevaron para construir, a su manera, la idea de mercantilizar la cultura juvenil por medio de un festival de música. También se tratará de insistir en aquellas tensiones entre el público de jóvenes asistentes, al contraponerse con las dinámicas previstas por los dispositivos comerciales.

1.2 Magic Mountain Music Festival 1967: un festival de rock para revivir una estación de radio

El auge del rock californiano llegó a varios aspectos de la vida comercial del estado, y uno de los más afectados fue la radio. Varias estaciones tuvieron que dejar el espectro radiofónico, y algunas otras redirigieron el contenido de su programación, pues resultaba obsoleto para el gusto de muchos de los jóvenes radioescuchas. Fue el caso de la KFRC, del 610 AM.

Todo comenzó con la rivalidad entre la KFRC y la estación KMPX, que “comenzaba a generar una nueva escena en San Francisco”.⁴⁶ Para no quedarse rezagada en la competencia comercial radiofónica, la KFRC buscó reorientar sus contenidos hacia los jóvenes y el rock. Y buscó hacerlo por medio de un festival musical.

La intención era generar una experiencia que “combinara el rock con el ambiente psicodélico de la costa de California”.⁴⁷ El proyecto estaba inmerso en la lógica del consumo del rock como producto cultural, tal como afirmó Mel Lawrence, coproductor del Magic Mountain Music Festival: “como iba a ser un festival, sentimos que tenía que tener una actitud festiva, con arte y puestos en los que la gente pudiera comprar cosas”.⁴⁸

El trasfondo del concierto llevado a cabo entre el 10 y el 11 de junio de 1967 en el Monte Tamalpais, tenía una base fundamentalmente comercial: relanzar a la KFRC como estación de rock y organizadora de eventos para el nuevo público al que busca dirigirse: los jóvenes. Aunque se anunciaba también con fines de beneficencia para el Hunter’s Point Child Care Center. Varios de los personajes que participaron en la organización del Magic Mountain Music Festival, como Mel Lawrence, Michael Lang y Tom Rounds, se convertirían en los organizadores de los subsecuentes festivales, a la par de la reiterada participación de algunos grupos como: The Byrds, Jefferson Airplane, The Doors, Country Joe and the Fish y Tim Hardin, todos pertenecientes a la escena rockera californiana.

1.3. Monterey Pop Festival 1967: rock para las cámaras de cine

El festival llevado a cabo entre el 16 y el 18 de junio de 1967, fue organizado por artistas y ejecutivos de la industria musical. El líder de la banda The Mamas and The Papas, John Phillips, junto con Lou Adler, presidente de la disquera Ode Records, fueron los principales organizadores. Se calculó que asistieron alrededor de 45 mil personas.⁴⁹

Entre los habitantes de la ciudad de Monterey, California, se contaban algunos artistas, pintores, escritores, bailarines y músicos. Por lo que los organizadores planeaban aprovechar la pequeña comunidad artística ya formada para presentar un concierto que

⁴⁶ Jason Newman, “The Untold and Deeply Stoned Story of the First U.S. Rock Festival” en *Rolling Stone*, 17 junio de 2014. <http://www.rollingstone.com/music/news/the-untold-and-deeply-stoned-story-of-the-first-u-s-rock-festival-20140617> (Consultado el 31 de marzo de 2017).

⁴⁷ Spitz, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁸ Newman, *op. cit.*

⁴⁹ Friedlander y Miller, *op. cit.*, p. 196.

“...validara el rock’. Especialmente si el festival se involucraba con la comunidad y servía como un evento musical de caridad”.⁵⁰ Las ganancias serían destinadas a la Monterey Pop Festival Charity y principalmente canalizadas hacia la Haight-Ashbury’s Free Clinic.

Al tratarse de un evento de caridad, los músicos fueron invitados a tocar gratuitamente, con excepción de Ravi Shankar, quien cobró tres mil dólares por cinco horas de presentación.⁵¹ Dado que no había paga para el resto de los artistas, se buscó darles las mayores comodidades, hospedaje, comida, transporte y equipo de sonido óptimo.

La falta de paga a los músicos, en realidad no desvinculaba al festival de su origen en la industria musical. Varios representantes de compañías disqueras asistieron encubiertos al festival para sondear el ambiente rockero, hablar con músicos y asistentes al concierto, en busca de nuevos talentos. Algunos de ellos eran los representantes de la discográfica Liberty, quienes lanzaron en 1967 la grabación de Ravi Shankar en Monterey. También estuvieron industriales de la Reprise Records, que en 1970 comercializaron el disco *Historic Performances Recorded at the Monterey International Pop Festival*, con las presentaciones en vivo de Otis Redding y The Jimi Hendrix Experience. Por su parte, RCA también lo hizo con el número de The Mamas and The Papas en el mismo año. En los años noventa, algunas recopilaciones de varios artistas del Festival, también fueron incluidas en un disco colectivo.

Uno de los sucesos más memorables fue la presentación de Jimi Hendrix. En primer lugar, el escándalo estaba dado por el origen afroamericano de este joven guitarrista. Como ya se mencionó, por un lado, estaba el racismo de la sociedad norteamericana que motivó el surgimiento del movimiento por los derechos civiles y por el otro, la dificultad que experimentaban los músicos afro para ser incorporados a la escena musical estadounidense.

Hendrix, inmerso en la cultura psicodélica, acostumbraba subirse al escenario tras haber consumido algunos psicotrópicos. Monterey no fue la excepción. Durante su presentación, tocó acordes de la guitarra con los dientes y con la guitarra sobre su espalda, y al final hizo una especie de ritual en el que le prendió fuego a su instrumento musical, lo rompió y lanzó los restos al público. Sin duda el espectáculo impresionó a los asistentes y a quienes supieron del memorable acto del guitarrista.

⁵⁰ Brant, *op. cit.*, p. 5.

⁵¹ *Ibid*, p. 6.

Aun cuando el festival fue anunciado como un “evento sin fines de lucro”, los organizadores obtuvieron al menos 200 mil dólares de ganancias por la venta de derechos de transmisión a la ABC, sin contar lo recabado por la película del festival de Donn Alan Pennebacker filmada con cámaras de 16mm a color portátiles, equipadas para grabar sonido sincronizado.⁵²

La importancia otorgada al registro fílmico se hizo evidente con la emergente segunda presentación de Janis Joplin and The Big Brother Holding Company, a petición del equipo de Pennebacker, pues al no haberle dado importancia en el primer set, habían olvidado filmar su acto para la película.⁵³

La realización del documental fue concebida como algo prioritario desde la organización del festival. De ello dependía buena parte de la difusión del evento, junto con las grabaciones en audio de algunas de las presentaciones. La idea era consolidar las posibilidades de organizar más conciertos de este tipo y también generar un público asistente y consumidor de los productos derivados.

1.4. Festival of the Flower Children 1967: el primer festival de rock británico

En Inglaterra, el primer intento por organizar un festival de rock, se llevó a cabo entre el 26 y el 28 de agosto de 1967 en el “Woburn Abbey”, hogar de los duques de Bedford, al sur del país. Fue anunciado como el “love-in” más grande del mundo⁵⁴ e incluyó en su programa a grupos por entonces muy locales, como: Small Faces, Jeff Beck Group, los Bee Gees, entre otros. También al otro lado del océano comenzaban las inquietudes por mercantilizar masivamente al rock.

1.5. Miami Pop Festivals 1968: rock en pistas de carreras

Algunos de los promotores involucrados en festivales anteriores, y otros más jóvenes, como Michael Lang, pensaron en hacer un festival al otro lado de la costa estadounidense, en Florida, para quienes no hubieran podido asistir a Monterey el año anterior. El sitio fue la Gulf Stream Race Track en Hollande, Florida, el 18 de mayo de 1968.

⁵² *Ibid*, pp. 28-30.

⁵³ Friedlander y Miller, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁴ Brant, *op. cit.*, p. 32.

El lanzamiento al estrellato de Jimi Hendrix en Monterey con su escandalosa y espectacular presentación, lo llevó a convertirse en el acto estelar en esta ocasión, precedido por Frank Zappa and the Mothers of Invention, The Crazy World of Arthur Brown y algunas bandas menos populares.

El éxito obtenido motivó la organización de una segunda edición casi inmeditamente, entre el 28 y el 30 de diciembre del mismo año. En esta ocasión, el programa fue mucho más nutrido e interesante, incluía a la cabeza a Jimi Hendrix de nuevo, además de: Chuck Berry, John Mayall, Marvin Gaye, Canned Heat, Grateful Dead, Iron Butterfly, Richie Havens, Country Joe and the Fish, Steppenwolf y The Turtles.⁵⁵

La organización de este par de festivales y los 100 mil asistentes convocados, muestran la rápida expansión del rock de costa a costa estadounidense, a la par de la amplia demanda por parte de los consumidores del producto musical, para quienes la oferta cada vez aumentó y se diversificó más.

Quizá, en parte, esta experiencia, que combinaba el rock con un espacio dedicado a las competencias automovilísticas, motivó la extraña mezcla en Avándaro entre música y carreras de coches. Sin tomar en cuenta la diferencia en las condiciones necesarias para cada tipo de evento, y hasta el tipo de público asistente a unos y otros.

1.6. Newport Pop Festival 1969: la exacerbación comercial del festival de rock

De vuelta en California, entre el 20 y el 22 de junio de 1969, en el barrio de Northridge en Los Ángeles, se presentaron Jimi Hendrix Experience, un aún desconocido Joe Cocker, Creedence Clearwater Revival, Steppenwolf, Jethro Tull, Marvin Gaye, The Byrds y Johnny Winter.

En el programa de esta segunda edición del Newport Pop Festival, varias compañías disqueras contrataron espacio para colocar sus anuncios, “lo cual es una clara indicación de lo corporativos que se estaban volviendo los festivales en California. La experiencia del festival se volvía cada vez menos comunal y de amor y paz”.⁵⁶

⁵⁵ *Ibid*, p. 33.

⁵⁶ “By now, the record companies were taking out ads in the festival “program” which was one clear indication of how corporate the California festivals were becoming. The festival experience was also becoming less communal and peace-loving”. *Ibid*, p. 54. (Traducción libre del autor)

Los problemas comenzaron cuando a la de por sí abundante masa asistente de 60 mil personas, intentaron agregarse, sin pagar, otras más, saltando la reja que resguardaba el terreno del festival. Al colapsar la valla, la policía de Los Ángeles comenzó una serie de enfrentamientos con el público. La gresca se prolongó durante los tres días de festival, pues los organizadores no planeaban dejar ir ni un solo centavo de dólar.

1.7. Woodstock Music and Art Fair 1969: el pináculo de los festivales de rock

El 22 de marzo de 1967, un anuncio apareció en la sección de clasificados “Capital Disponible” de los periódicos estadounidenses *New York Times* y *Wall Street Journal*: “Hombres jóvenes con capital ilimitado buscan interesantes y legítimas oportunidades para invertir y propuestas de negocios”.⁵⁷ Los autores del inserto eran Joel Rosenman y John Roberts.

Rosenman y Roberts se conocieron en un campo de golf en 1966. Rosenman, recién se había graduado de la Escuela de Leyes de la Universidad de Yale, y era el hijo de un adinerado ortodoncista, dueño de una clínica dental en Long Island. Roberts había heredado una cuantiosa fortuna de su familia, dueña de la farmacéutica Block Drug Company.⁵⁸

La convocatoria de los jóvenes empresarios, Roberts de 24 y Rosenman de 27 años, obtuvo una amplia respuesta, pero ninguna idea de las propuestas de negocios les convenció del todo.

Mientras tanto, también en Nueva York, la industria musical crecía sin parar. Una de las compañías disqueras más exitosas era Capitol Records. A la cabeza de la División de Rock y como vicepresidente de la compañía, estaba el compositor y productor Artie Kornfeld. A principios de 1969 llegó a su oficina Michael Lang, uno de los promotores del Miami Pop Festival 1968.

Lang había abierto en 1966 una *head shop* en Florida, inspirada en las tiendas del Haight-Ashbury.⁵⁹ Pronto, su incursión en la “psicodelia” lo llevó a la producción de conciertos y en 1968 se convirtió en el representante de una banda local llamada Train. La

⁵⁷ Spitz, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁸ “Young Men with Unlimited Capital looking for interesting, legitimate investment opportunities and bussines propositions”. Brant, *op. cit.*, p. 60. (Traducción libre del autor)

⁵⁹ James E. Perone, *Woodstock: An Encyclopedia of the Music and Art Fair*, Westport, Greenwood Press, 2005, p. 24.

búsqueda por conseguir la producción de un disco para el grupo musical lo llevó a conocer a Kornfeld, y pronto trabaron una relación bastante cercana.

Kornfeld y Lang consideraron la posibilidad de rentar un teatro en Broadway para organizar un concierto con grupos de rock para sus amigos. Lang sugirió cambiar el lugar a Woodstock, un barrio al norte de Nueva York, donde él vivía y al que varios artistas, como Bob Dylan, se habían mudado. Después también se agregó la idea de establecer un estudio de grabación ahí mismo.⁶⁰

El abogado del grupo Train, Miles Lourie, les sugirió a Lang y Kornfeld acudir a la oficina de Rosenman y Roberts para presentarles su proyecto. Con algunas variaciones en el proyecto inicial, lograron convencer a los “hombres jóvenes con capital ilimitado”. Con una inversión inicial de 250 mil dólares, se conformó la empresa Woodstock Ventures así: Artie Kornfeld: Publicidad y Derechos de comercialización; Michael Lang: Producción ejecutiva; John Roberts: Finanzas; y Joel Rosenman: Administración y solución de problemas.⁶¹

En reuniones subsecuentes, la idea tomó forma. La fiesta, originalmente para presentar el estudio de grabación a los amigos, se convirtió en un festival. Las expectativas venían de los cálculos presentados por Lang:

En 1967, Monterey Pop atrajo a 45 mil personas, y Newport, limitado por lo pequeño de la audiencia del jazz, atrajo 20 mil por día. Si cobraran 5 dólares por cabeza, podrían sacar un cuarto de millón por día; si lograban organizar un espectáculo de dos días, podrían doblar o triplicar la cifra (...) sin contar lo que podrían sacar de las concesiones, estacionamiento, y cualquier otro negocio secundario que se les ocurriera en el camino. Porque, incluso podría haber una película y venta de discos del concierto (como en Monterey Pop).⁶²

Woodstock Ventures proyectaba la primera y perfecta gran combinación entre entretenimiento contracultural y capitalismo. Sería el gran evento, el plan de negocios perfecto.⁶³

⁶⁰ Brant, *op. cit.*, p. 61.

⁶¹ Spitz, *op. cit.*, p. XVII.

⁶² "In 1967, Monterey Pop had attracted a crowd of forty-five thousand, and Newport, limited by a relatively small jazz audience, still managed to draw twenty thousand people a day. At five dollars per head, they could take in quarter of a million dollars a day; if they were bold enough to put on a two-day show, he reasoned, they could double or triple their take, depending on the turnover (...) not including what they could gross on concessions, parking, and any number of ancillary businesses that they could put together along the way. Why, there might even be a film and a record sale from the concert (like at Monterey Pop) whose profits could exceed their wildest expectations", *Ibid*, p. 19.

⁶³ Jack Curry, *Woodstock, the Summer of our Lives*, Nueva York, Weidenfeld and Nicolson, 1989, p. 3.

Conforme la idea del festival creció, se volvió inviable realizarlo en el pequeño poblado de Woodstock. La consideración de que “música de rock” inmediatamente remitía a *hippies*, drogas, sexo y violencia, por los antecedentes de los festivales previos, llevó a los organizadores a optar por llamarlo “feria de arte”, para presentar el tema musical como algo más bien complementario y privilegiar la incorporación de los músicos de la comunidad donde se llevara a cabo.⁶⁴

La palabra “paz” también fue incluida en los anuncios del festival, como una forma de llamar la atención de aquellos jóvenes involucrados de una u otra forma en los movimientos antibélicos. La idea era invitarlos a participar en el festival, pretendiendo algún tipo de postura política contestataria, para enmascarar una mera estrategia mercadotécnica.⁶⁵ Así, fue bautizado como: “Woodstock Music and Art Fair: 3 days of peace and music” y se llevó a cabo entre el 15 y el 17 de agosto. La contradicción en la pretendida adhesión del festival a los movimientos juveniles contra la guerra, se hizo evidente cuando un helicóptero del ejército estadounidense transportó a algunos de los artistas al escenario, ante el congestionamiento vial en la carretera.⁶⁶

John Morris, uno de los productores del festival y del documental de Woodstock, se encargó de conseguir algunos helicópteros para resolver los problemas logísticos. La comunidad más cercana al terreno donde se llevó a cabo el festival, era la aldea de White Lake, en Bethel. Ahí, John Roberts, había instalado una oficina provisional, desde donde mantenía comunicación para coordinar asuntos de la organización.

Estaba en constante comunicación con la oficina de White Lake. (...) Entonces llamé a John y le dije: ‘Mira, así están las cosas. Los caminos están bloqueados. Vamos a tener que contratar helicópteros’ –cosa que yo ya había hecho. Volteé a ver a mi esposa y le dije: ‘Toma el teléfono y contrata cada helicóptero que puedas. No importa si está en Pennsylvania’. Al final, es probable que tuviéramos la fuerza aérea más grande Estados Unidos. Dieciséis helicópteros, incluyendo a los del ejército, llegaron con nosotros’.⁶⁷

Para completar las expectativas comerciales del festival, el abogado de Woodstock Ventures, Paul Marshall, se acercó al fundador de Atlantic Records, Ahmet Ertegun, para ofrecerle tanto los derechos de grabar el concierto como de filmarlo. Ertegun adquirió la comercialización del audio por 75 mil dólares, pero declinó la oferta de la película.

⁶⁴ Spitz, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁵ Brant, *op. cit.*, p. 63.

⁶⁶ *Ibid*, p. 70.

⁶⁷ John Morris en Joel Makower, *Woodstock. The Oral History*, Nueva York, Tilden Press, 1989, p. 201.

Desesperado por no poder venderlas a nadie más, Marshall volvió unas semanas antes del concierto con Ertegun y le reiteró la oferta de la filmación por 25 mil dólares. El ejecutivo de Atlantic aceptó.⁶⁸

Atlantic Records había sido adquirido por Warner/7, así que fueron ellos quienes se encargaron de las gestiones posteriores para post-producir, comercializar y distribuir el filme. Pero, la grabación y filmación del concierto corría a cargo de los organizadores del festival.

Algunos egresados de la NYU Film School habían formado a mediados de la década de los sesenta la pequeña productora Paradigm Films. Entre ellos estaban Michael Wadleigh y Martin Scorsese, quienes se encargarían respectivamente de la dirección y edición de la película *Woodstock* (1970).

La carrera de estos jóvenes cineastas había comenzado con una pequeña cápsula en la programación de la televisora CBS, en el programa *Sidewalks of New England*, de Merv Griffin. Ahí, Wadleigh tenía un espacio llamado *Sidewalks of New York*. Los contenidos eran filmaciones de la ciudad realizados con cámaras de 16mm portátiles Eclair NPR, “los realizadores *hippies* de ojo salvaje tenían la audacia de cambiar el enfoque y el zoom mientras caminaban cargando con la mano las NPR”.⁶⁹ El equipo de realizadores de *Sidewalks of New York* fue la base para conformar al grupo de 15 camarógrafos apostados en el terreno y el escenario de Woodstock Music and Art Fair.

El gran éxito obtenido por la película *Woodstock* terminó por rendir vastos dividendos a quienes participaron en su elaboración, como recuerda el productor asociado del filme galardonado con un Óscar en 1971, Dale Bell:

Nadie sabía que nuestra película hippie, *Woodstock*, pagaría sus salarios, mantendría a sus hijos en la escuela, les permitiría tomarse vacaciones, y enriquecería a los accionistas; mucho menos que financiaría el renacimiento de los otrora grandiosos estudios Warner Brothers, revolucionando, a la vez, la industria musical.⁷⁰

⁶⁸ Ahmet Ertegun en Dale Bell (ed.), *Woodstock: an inside look at the movie that shook up the world and defined a generation*, Studio City, Michael Wiese Productions, 1999, pp. 39-40.

⁶⁹ “‘Wild-eyed hippie filmmakers’ had the audacity to change focus and zoom while hand-holding and walking around with these NPRs”. Martin Andrews en Bell, *op. cit.*, pp. 20-21. (Traducción libre del autor)

⁷⁰ “Not one of them knew that our hippie movie, *Woodstock*, would pay their salaries, keep their children in school, allow them to take their vacations, and enrich their stockholders; much less that it would finance the rebirth of the once-mighty Warner Brothers studio, revolutionizing the music business at the same time”. Dale Bell en Bell, *op. cit.*, p. 3. (Traducción libre del autor)

Los tres días de festival congregaron a casi medio millón de personas. Varios números musicales presentados en ese lapso quedaron registrados en *Woodstock*, como los de Jimi Hendrix, Janis Joplin, Santana, Joe Cocker, The Who, Richie Havens, Ravi Shankar, Canned Heat, Grateful Dead, Country Joe and the Fish, Grateful Dead, y muchos otros. Woodstock Art and Music Fair fue el puntal del momento de máximo esplendor musical y comercial del rock anglosajón.

La presentación de Jimi Hendrix en esta ocasión también se volvió emblemática. Las críticas dirigidas a los jóvenes *hippies* los tildaban de desarraigados y de traidores a la patria, por no querer participar en las incursiones militares promovidas por el gobierno de Estados Unidos. En ese panorama, Hendrix decidió tocar con su guitarra el himno nacional estadounidense, *Star-Spangled Banner*, en un acto escandalosamente irreverente para los sectores más conservadores de la sociedad.

Por su parte, Carlos Santana, otro notable guitarrista, aportó sus canciones de cierta inspiración en ritmos latinos, como *Soul Sacrifice* y *Evil Ways*. Éstas, terminaron por volverse icónicas y representativas del ánimo transgresor del festival.

Janis Joplin, recordó, además, los orígenes blueseros del rock con su amplio rango vocal en piezas como *Piece of My Heart* o *Maybe*, en las que rendía tributo a las voces más destacadas del blues, a la vez que agregaba la experimentación proveniente del rock psicodélico californiano.

Woodstock se convirtió en el más icónico de los festivales de rock estadounidense de los años sesenta. En cierta medida, por los artistas que participaron y los memorables números registrados en el documental de Wadleigh. Pero, sobre todo, porque los organizadores consiguieron cristalizar su empeño y convirtieron este festival en el modelo de negocios y publicidad para los subsecuentes. Si bien el pago por las entradas no recaudó el ingreso previsto, todos los productos derivados del evento lo hicieron y significativamente con mayor provecho de lo esperado. A la postre, Woodstock ha sido el referente de la cultura rockera por excelencia, así como del proyecto empresarial implicado en su desarrollo.

1.8. Toronto Rock and Roll Revival 1969: comercialización local de la nostalgia rockera

El rock había cruzado el océano Atlántico desde mediados de la década de los sesenta, hacia Inglaterra, y también la frontera sur estadounidense, hacia América Latina, pero no hay que olvidar tampoco a Canadá. Para 1969, se habían formado varias bandas de rock al otro lado de la frontera norte de Estados Unidos.

Los productores John Bower y Ken Walter quisieron aprovechar las inquietudes musicales de la juventud canadiense, y de algún modo proyectar a las bandas locales. Para ello, planearon el Toronto Rock and Roll Revival en el Varsity Stadium de Toronto, para el 13 de septiembre de 1969.

La idea era combinar a los grupos locales como Whiskey Howl, Milkwood, Nucleus y algunos otros, con verdaderas leyendas del rock, como Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Bo Diddley, Little Richard, The Doors y otras más. En el transcurso de la organización se agregó quien se convertiría en la presentación estelar del festival: John Lennon and the Plastic Ono Band.

El director de la película del Monterey Pop Festival, Donn Alan Pennebaker también fue contratado para este festival. Aunque se le convocó apenas nueve días antes del evento⁷¹, el filme *Sweet Toronto* (1971) fue producido y exitosamente comercializado.

La inversión inicial de los organizadores fue de alrededor de 100 mil dólares y obtuvieron más de 150 mil en utilidades.⁷² Una comprobación más del jugoso negocio que fueron los festivales de rock, hasta ese momento.

1.9. Altamont Speedway Free Festival 1969: el final de los festivales de rock estadounidenses

Los británicos Rolling Stones no habían participado en los grandes festivales de rock norteamericanos. A finales de 1969 concluían su gira por Estados Unidos. Para aprovechar su paso por la cuna estadounidense del rock “psicodélico”, decidieron anunciar un concierto gratuito en el Golden Gate Park. Se llevaría a cabo el 6 de diciembre de ese mismo año, sin embargo, las autoridades de la ciudad se encargaron de obstaculizarlo, pues

⁷¹ Brant, *op. cit.*, p. 95.

⁷² *Ídem.*

ni los *hippies* avecindados en el Haight-Ashbury ni los festivales de rock tenían buena fama entre los californianos.⁷³

Siguiendo con la tradición del Miami Pop Festival, de utilizar las pistas de carreras como terreno para conciertos de rock, la locación del evento se reubicó en el Altamont Raceway Park, al sureste de San Francisco, en Tracy. Además, invitaron a varios cantantes y grupos, como Santana, Flying Burrito Brothers, Crosby, Stills, Nash and Young, Jefferson Airplane, Grateful Dead, entre otros, para convertir el concierto en el Altamont Speedway Free Festival.

Como un gesto más de su usual irreverencia, los Rolling Stones decidieron contratar, para hacerse cargo de la seguridad, a un grupo de motociclistas que se hacían llamar Hell's Angels. A lo largo del festival fueron protagonistas de varias confrontaciones tanto con el público como con los músicos.

Los Hell's Angels se formaron en 1948 en San Bernardino, California. Los motociclistas asociados con esta organización, pronto se vincularon con el movimiento contracultural, especialmente en su vertiente psicodélica, por lo que se les ha asociado con el narcotráfico. La mayoría de sus integrantes han sido hombres blancos desde su fundación, y varios de ellos, de ideología supremacista.

En un afán de hacerse notar y demostrar su “poder” de ejercer la violencia, los Hell's Angels repartieron golpes y humillaciones por todo el festival. La nota funesta la dieron un grupo de ellos, al confrontar a un joven afroamericano estudiante de arte, Meredith Hunter, de 18 años. Durante la presentación de los Rolling Stones, Hunter se acercó al escenario en varias ocasiones. En cada una de ellas, los Hell's Angels lo empujaron violentamente para alejarlo. “Oigan, tienen que agacharse... Este chico sacó una pistola y está disparando hacia el escenario”, dijo uno de los motociclistas encargados de la seguridad.⁷⁴ Meredith apuntó con un revolver a sus agresores, uno de los Angels lo interceptó, le dobló el brazo y comenzó a apuñalarlo por la espalda hasta la muerte. Tras el asesinato, los Rolling Stones continuaron tocando *Street Fighting Man*. Después subieron a su helicóptero y dejaron tras de sí la escena del crimen.

⁷³ *Ibid*, p. 96.

⁷⁴ *Gimme Shelter* (Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, 1970).

Altamont quedó marcado por el asesinato de Meredith Hunter, y tendría que pasar un buen rato antes de que este tipo de multitudinarias congregaciones en torno al rock volvieran a suceder en Estados Unidos.

El festival fue capitalizado comercialmente a partir de la película sobre el festival, *Gimme Shelter* (Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, 1970). En ella, el asesinato de Hunter ocupó un papel central en la narración cinematográfica. Se aprovecharon el crimen y la tragedia convertidos en espectáculo, para sacarle provecho mediático y comercial a la producción fílmica.

1.10. Isle of Wight Festival 1970: el gran festival de rock en Inglaterra

La tercera edición del Isle of Wight Festival se ha catalogado como la mayor reunión en torno a un festival de rock, al haber congregado aproximadamente a 600 mil personas en la East Afton Farm, entre el 26 y el 30 de agosto de 1970. Muchas de ellas se negaron a pagar, pues alegaban que la música “le pertenecía a la gente”.⁷⁵ Las presentaciones musicales fueron interrumpidas en varias ocasiones por personas que subían al escenario a lanzar consignas políticas y para denunciar la rampante comercialización de la música y los festivales de rock.

El sitio donde se llevó a cabo el festival estaba localizado junto a una colina, en un valle. Esto permitía poder ver y escuchar a quienes se negaban a pagar su boleto de ingreso y preferían treparse al pequeño montículo para asomarse. Los organizadores decidieron apostar varios policías caninos a lo largo de la valla divisoria para persuadir a la gente cruzarla e ingresar al terreno del concierto. Una especie de evento alterno al Isle of Wight terminó por conformarse en esta pendiente alledaña.

Varios de los asistentes se quejaron de que artistas, como Jim Morrison de The Doors, salieran al escenario bajo el efecto de las drogas, pues se sentían decepcionados de su desempeño musical.

Algunos de los artistas que integraron el programa del festival fueron: Jimi Hendrix, The Doors, Moody Blues, Leonard Cohen, Jethro Tull, Joni Mitchell, Joan Baez y The Who. Especialmente destacó el debut de Emerson, Lake and Palmer y la presentación del talentoso jazzista Miles Davis.

⁷⁵ Brant, *op. cit.*, p. XIV.

Gilberto Gil y Caetano Veloso, músicos brasileños, habían sido expulsados de su país por la dictadura militar de Emílio Garrastazu Médici, iniciada con el golpe de Estado de 1964 en ese país. Para 1970 se encontraban exiliados en Londres y fueron invitados a presentarse el jueves 17 en el Isle of Wight Festival.⁷⁶ Esta sería una de las primeras y más importantes oportunidades para proyectar y comercializar la música del tropicalismo brasileño hacia el mundo.

Con la década de los 70, el rock anglosajón adoptaría una vertiente mucho más individualista y cualquier tipo de comentario social en la música sería sustituido por temas mucho menos desafiantes, como “sexo, drogas y rock and roll”, salvo honrosas excepciones más cercanas al folk, como Pete Seeger, Joan Baez, Bob Dylan, entre otros. Finalmente, el sonido de San Francisco también comenzaría a declinar ante otras corrientes rockeras. En ello también influyó la muerte de algunos de sus principales representantes en 1970 y 1971, Janis Joplin, Jimi Hendrix y Jim Morrison.

Los grandes festivales de rock comenzaron a decaer durante la década de los setenta en Estados Unidos y en Inglaterra. Por un lado, por los problemas organizativos implicados y la reticencia de las autoridades a continuar permitiéndolos, dada la presión de los sectores más conservadores de las sociedades estadounidense y británica. Por otro lado, varios de los grandes referentes del rock de los sesenta, como Janis Joplin, Jimi Hendrix y Jim Morrison, murieron prematuramente a principios de los setenta, The Beatles se desintegró y Syd Barret dejó a Pink Floyd. Además, otras vertientes rockeras como el heavy metal, el hard rock, el rock progresivo y algunas otras, comenzaron a adquirir vigor. Las dinámicas establecidas en esta década apuntaban más al individualismo que a la noción colectiva de los festivales de rock.

Sin embargo, en América Latina fue el momento en que varios jóvenes empresarios intentaron generar sus propias versiones de estas masivas congregaciones musicales, en busca, claro, de dividendos económicos semejantes a los de sus predecesores anglosajones. La escena rockera latinoamericana, a la par de la cultura juvenil, venía construyéndose desde finales de los años cincuenta y principios de los sesenta; había llegado el momento de capitalizarlas mercantilmente a lo grande. Probablemente, el Festival de Rock y Ruedas en

⁷⁶ John Lewis, “Gilberto Gil and Caetano Veloso in London” en *The Guardian*, 15 de julio de 2010 <https://www.theguardian.com/music/2010/jul/15/gilberto-gil-caetano-veloso-london> (Consultado el 10 de octubre de 2017).

Avándaro 1971 haya sido el más representativo de los intereses empresariales volcados a la mercantilización de la cultura juvenil en México.

2. Los festivales de rock en América Latina

En América Latina surgieron varias corrientes musicales locales inspiradas por las distintas vertientes del rock norteamericano. Algunas de ellas, derivaron en la organización de festivales musicales, como el Buenos Aires Rock de 1970 en Argentina y el de Piedra Roja de 1970 en Chile. Ambos coincidieron también en las intenciones de mercantilizar la cultura juvenil.

Cabe destacar que el impulso al movimiento de rock argentino conocido como “rock nacional”, surgió como un fenómeno colateral a la dictadura militar argentina, pues podía más o menos eludir las barreras impuestas a las expresiones culturales juveniles por parte del gobierno. La imposición de un régimen de facto en 1966 con el golpe de Estado comandado por los generales Juan Carlos Onganía, Marcelo Levingston y Alejandro Lanusse, planteó condiciones represivas en varios aspectos de la vida en Argentina, incluido el sociocultural.

Algunos intérpretes y grupos de rock como Los Gatos, Almendra, Moris, Vox Dei, entre muchos otros, participaron en el festival llevado a cabo en noviembre de 1970 en el estadio Velódromo de la capital bonaerense. El éxito del evento permitió que en los dos años siguientes se repitiera: B.A. Rock II y B.A. Rock III, eludiendo, hasta entonces, la persecución de la que muchas veces fueron objeto tanto músicos como aficionados al rock.

A comienzo de los años sesenta en Argentina, se dio el “boom del folklore”, la música de inspiración folklórica desplazó en cierta medida a las demás vertientes musicales, incluido el tango. Pero para finales de la década y principios de los setenta, comienza a afianzarse “un movimiento de rock de características netamente nacionales”.⁷⁷

A partir de la instauración de la dictadura militar argentina de 1976, la politización de la juventud se convirtió en algo difícil de exteriorizar, pero, en realidad, este fue un fenómeno que desde la década previa había derivado en la detención, represión o exilio de varios intérpretes de la música folklórica. Por ello, los recitales de rock se convirtieron en

⁷⁷ Pablo Vila, “Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina” en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 48, 1987, p. 87.

“verdaderos rituales a partir de los cuales se constituye una colectividad, además de ser ámbitos privilegiados de comunicación entre los jóvenes”.⁷⁸

Un grupo de rockeros, entre los que estaban Charly García, Luis Alberto Spinetta, Pappo, León Gieco, y muchos más, se congregaron en torno a la figura de la intérprete de música folklórica Mercedes Sosa, a partir de lo cual, el rock se politizó y se convirtió en un bastión de izquierda para los jóvenes. Sin embargo, “la obtención de cierto consenso por parte del gobierno militar, también contribuye a que el movimiento de rock nacional no logre sustraerse a este embate y se privatice como ya lo habían hecho la gran mayoría de actores colectivos”.⁷⁹

Para los años setenta, la situación política de Chile era un tanto distinta a la argentina. El movimiento político de la Unidad Popular llevó a la presidencia a Salvador Allende, el primer presidente socialista electo en comicios democráticos, que en 1973 fue asesinado durante el golpe militar de Augusto Pinochet.

Con la Unidad Popular, la cultura vivió un periodo de auge y apertura en muchos aspectos, aunque el rock no dejó de asociarse con el imperialismo norteamericano a causa de sus orígenes. Sin embargo, esto no obstaculizó demasiado la organización del Festival de Los Dominicos en 1970, mejor conocido como Piedra Roja, llevado a cabo en los alrededores de la capital Santiago.

La organización de Piedra Roja surgió de la improvisada idea de unos “juniors”, similar al caso mexicano, pero los chilenos eran aún más jóvenes, estudiaban y buscaban juntar recursos para un viaje escolar:

Nació como la idea de un curso de tercero medio para juntar dinero. Un grupo de alumnos de un colegio del barrio alto, que con los ojos puestos en lo que sucedía en Estados Unidos, organizó un evento para irse de viaje de estudio. Un festival que tuvo a la Coca-Cola de auspiciador y, sin embargo, dicen que usaban tarros de leche Nido para iluminar el predio.⁸⁰

La influencia de la música y los festivales norteamericanos llegó por varias vías a Chile. Algunos de los organizadores y asistentes a Piedra Roja, señalaron que su acercamiento a la experiencia rockera estadounidense había sido con la película de Michael Wadleigh, *Woodstock* (1970). La cinta del festival neoyorkino logró eludir la censura en el país sudamericano, a diferencia de lo que sucedió en México, donde pudo proyectarse hasta

⁷⁸ *Ibid*, p. 88.

⁷⁹ *Ídem*.

⁸⁰ Antonio Díaz Oliva, *Piedra Roja. El mito del Woodstock chileno*, Santiago, RLL editores, 2010, p. 14.

1978, debido al conservadurismo del régimen.⁸¹ El guitarrista chileno Juan Álvarez, del grupo Lágrima Seca, tenía apenas 14 años cuando participó en el festival Piedra Roja, tras haber visto el filme.

Yo había visto *Busco mi destino* o la misma cinta *Woodstock* y un montón de cosas que se contaban sobre ese Festival. Ahí aprendí sobre los *hippies*. También había un programa de Juan Miguel Sepúlveda o el mismo Pirincho, donde se mostraban imágenes y cosas de grupos y la gente... con esos elementos se fue formando esto de los *hippies*.⁸²

En el festival participaron grupos como Lágrima Seca, Los Trapos, Los Blops y Los Jaivas. Todas sus composiciones estaban influenciadas por el rock anglosajón, especialmente por The Beatles, The Rolling Stones y The Doors, de quienes comenzaron haciendo covers, antes de comenzar a hacer sus propias composiciones en español.

La formación en Chile de una cultura juvenil a partir del contacto con la música y la cultura hippie-rockera anglosajona, planteó varias semejanzas con el caso mexicano. La televisión chilena también orientó sus contenidos hacia el consumo juvenil de productos culturales, como el caso de los programas de Sergio “Pirincho” Cárcamo, *Lolísimo*, *Midnight Special* y *Archivo Pop*, similares a los propuestos por Telesistema Mexicano. Por otro lado, la participación de grandes empresas, como la Coca-Cola, en la organización de los festivales de rock, también fue un común denominador para el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971.

3. El rock a la mexicana

Para comprender la lógica de los organizadores de Avándaro al organizar el festival, hace falta remitirse a la construcción del rock en México como un producto cultural destinado al consumo de los jóvenes. Este proceso comenzó a finales de los años cincuenta, cuando el rock and roll se integró como un ritmo más para bailarse junto con la música tropical en los salones dedicados a ello, y en la radio comenzó a colocarse a la par de la música ranchera o tradicional mexicana. Poco a poco, el rock fue ganando espacios en el gusto de los jóvenes de las clases medias mexicanas y convirtiéndose, como en el mundo anglosajón, en un componente sustancial para la cultura juvenil de los años sesenta y principios de los setenta.

⁸¹ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural/Centro de Estudios Cinematográficos/Dirección de Literatura, 1988, p. 371.

⁸² *Ibid*, p. 27.

Mientras en Estados Unidos, el final de la década de los cincuenta del siglo XX fue el momento del florecimiento del rock and roll, en México la música ranchera y la tropical seguían siendo las más populares. “En la radio sonaban insistentemente las canciones que Pedro Infante y Jorge Negrete cantaban en sus películas, las cuales eran consumidas con histeria e idolatría”.⁸³

La llegada del rock and roll a México no fue por la vía de los jóvenes en un primer momento. Los primeros intérpretes del género en el país fueron las orquestas que tocaban jazz, chachachá, mambo, rumba y otros ritmos para bailar, como la de Luis Alcaráz, Pablo Beltrán Ruiz o Venus Rey.⁸⁴

A partir de la segunda mitad de los años cincuenta, varios músicos mexicanos incluyeron variaciones de la vertiente musical rockera en sus canciones. Algunos de ellos fueron: Los Hot Boys con *Hot Boy Boogie*; Los Trincas con *El boogie de Beethoven*, *La vaca lechera* y *El grillo con muletas*; Los Xochimilcas con *Piano boogie*, *Boogie Woogie*, *Massachusetts*; Los Tex Mex con *Elvis Pérez* (compuesta por Lalo Guerrero), Los Castilians con *Picoso pero sabroso*; La Original Tacos Jazz Band con *Quisiera ser feliz*; Los Tres Guajiros con *El hijo de Pancho López*; y Los Tres Diamantes con *Pecos Bill*, *Luna llena* y *Corazón frío* (cover de *Cold Cold Heart* de Hank Williams).⁸⁵

Estas piezas y algunas otras, sirvieron como antecedente para que la orquesta de Pablo Beltrán Ruiz registrara la primera grabación instrumental de rock and roll hecha en México: *Mexican Rock and Roll* en marzo de 1956 por la disquera RCA Víctor. Ese mismo año, en agosto, y con la misma disquera, la texana Gloria Ríos grabó el primer par de canciones de rock and roll cantadas en español: *El relojito* (cover de *Rock Around the Clock* de Bill Haley) y *La mecedora*, con la orquesta de Mario Patrón, Las Estrellas del Ritmo.⁸⁶

A la par de la producción discográfica del rock and roll estadounidense, también las películas asociadas con esta vertiente musical comenzaron a llegar a México. Una de las

⁸³ Julio Alberto Valtierra, “El rol del rocanrol en Guadalajara” en Antonio García Medina *et al.*, *Música y danzas urbanas*, Guadalajara, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2005, Colección: Las Culturas Populares de Jalisco Vol. 8, p. 82.

⁸⁴ Valtierra, “El rol del rocanrol...”, p. 83; Rafael González Villegas, *60 años de rock mexicano, volumen I (1956-1976)*, México, Ediciones B, 2016, pp. 12-15; Federico Arana, *Guaraches de ante azul* (2ª ed.), México, María Enea, 2002, p. 34.

⁸⁵ Arana, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁶ *Ibid*, p. 34; González Villegas, *op. cit.*, p. 16.

primeras en proyectarse en el país fue *Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955) en la que Bill Haley interpretaba *Rock Around the Clock*.

Un caudal de películas le siguieron, y con ello, se catapultaron varias de las estrellas rockeras estadounidenses que presentaban sus canciones en ellas. En *The Girl Can't Help It* (Frank Tashlin, 1956), Little Richard cantaba uno de sus grandes éxitos, *Lucille*, y también Los Platters presentaban un número. En *Rock Around The Clock* (Fred F. Sears, 1956) aparecen Bill Haley and His Comets, Gene Vincent interpretando *Bebop a Lula* y Eddie Cochran con *Summertime blues*.

La película *Rock Rock Rock!* (Will Price, 1956) fue traducida en México como *Rock, Rock, Rock, Bamboleo Frenético*. En ella aparecía Chuck Berry cantante de piezas como *School days*, *Roll over Beethoven*, *Rock'n'roll music*, *Maybellene*, y algunas más, “todas con letras muy juveniles, para estudiantes; pero en la película solo canta una”.⁸⁷

Estas películas parecían tener cierto éxito entre la juventud mexicana, por lo que la industria cinematográfica nacional intentó también incursionar en el género. Una de las más representativas fue *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956), en la que participó Gloria Ríos, al lado de Aída Araceli y Antonio de Hud. Una película profundamente moralizante “que trata de destacar “la supuesta inmoralidad de la juventud representada por su degeneración, su proclividad al crimen, al robo, a la prostitución y todo ello aderezado a ritmo de rock and roll”.⁸⁸

Aún menos afortunada fue la producción de *Los chiflados del rock and roll* (1957) del mismo director que la anterior, José Díaz Morales. En ella, Agustín Lara, Luis Aguilar y Pedro Vargas, se hacían pasar por rocanroleros, en un forzado afán de la industria musical de revivirlos en el gusto de las generaciones más jóvenes.

Pero sin duda, fueron las películas de Elvis Presley las que mayor arraigo generaron entre los jóvenes rocanroleros mexicanos: *Love Me Tender* (Clint Reno, 1956), *Loving You* (Jimmy Tompkins y Deke Rivers, 1957) y *Jailhouse Rock* (Vince Everett, 1957), posicionaron al “Rey del rock and roll” en el gusto popular. Sin embargo, la parte más conservadora de la sociedad mexicana se sentía escandalizadas por los sensuales movimientos de cadera de Presley.

⁸⁷ Víctor Blanco Labra, *Rockstalgia*, México, Diana, 2007, p. 67-68.

⁸⁸ <http://elmodo.mx/el-modo-del-modo/juventud-desenfrenada-en-el-modo/>

Valiéndose del escándalo producido por la teatralidad de Elvis, el periodista Federico de León decidió armar un escándalo mediático fundado en el racismo mexicano. Según él, Presley había declarado: “prefiero besar a tres negras que a una mexicana”.⁸⁹ La difusión de este dicho derivó en un boicot mediático, desfiles de mariachis, quemas de discos de Elvis Presley y un boicot mediático a sus canciones y películas.⁹⁰ Como ya se mencionó, la golpiza desatada a raíz de la proyección de su película *King Creole* (Danny Fisher, 1958) agravó aún más el asunto.

Desde finales de la década de los cincuenta, algunos jóvenes mexicanos de clase media habían comenzado a improvisar grupos musicales de rock. Uno de los primeros fue Los Espontáneos, formado en 1956 por Sergio Martell en la armónica, Waldo Tena en la guitarra, Américo Tena y Guillermo Tena en las guitarras y Ricardo Figueroa como vocalista.

Martell era estudiante de la secundaria 32 del Distrito Federal. Cuando aprendió a tocar la armónica se inscribió en la Escuela Nacional de Música en el horario nocturno. Con Figueroa, su compañero de escuela, comenzó a montar covers de rock. En una ocasión asistieron al programa Teleclub Deportivo, conducido por Carlos O’Farril, “y a medio programa Sergio preguntó al animador si los dejaría interpretar algunos temas”.⁹¹ El público se mostró satisfecho al respecto, así que continuaron presentándose en el programa durante un mes, tras invitar a los hermanos Tena. “Fue cuando Carlos O’Farril los bautizó como Los Espontáneos, por haberse formado sobre la marcha en cada programa”.⁹² Nunca tuvieron giras ni grabaron discos, y se desintegraron cuando cambiaron de escuela, pero terminarían por conformar grupos como Los Teen Tops (Sergio Martell), Los Locos del Ritmo (Toño de la Villa) y Los Rebeldes del Rock (Américo y Waldo Tena).⁹³

Los Lunáticos y Sergio Bustamante fueron el primer grupo de jóvenes en grabar en México un rock and roll original en inglés, en agosto de 1957, con la discográfica Columbia, se llamó *Where Did You Get It*, compuesto por José Luis Alcaráz, sobrino del

⁸⁹ Arana, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁰ Parménides García Saldaña, *El rey criollo*, México, SEP, 1987, Lecturas Mexicanas volumen 74, p. 159.

⁹¹ González Villegas, *op. cit.*, p. 21.

⁹² *Ídem.*

⁹³ Julia Palacios, “Yo no soy un rebelde sin causa... o de cómo el rock and roll llegó a México” en Jorge Velasco, *Rock en salsa verde. La larga y enjundiosa historia del rock mexicano*, México, CONACULTA/INBA, 2013, p. 26.

director de orquesta Luis Alcaráz.⁹⁴ Fue la primera vez que el sello trabajó esta corriente musical en México.

Entre 1958 y 1959, se formaron una gran cantidad de grupos de rock and roll, como Pepe y sus Locos (después, Los Locos del Ritmo), Los Reyes del Rock (más tarde, Rebeldes del Rock), Los Teen Tops, Los Black Jeans (posteriormente, Los Camisas Negras), Los Crazy Boops, Los Boopers, los Hermanos Carrión, Los Beatnicks, Los Sinners, Los Viking Boys, Los Gibson Boys, Los Hooligans y los Rogers.⁹⁵ En total, “50 o 60 adolescentes aficionados a merodear por Casa Veerkamp y Repertorio Wagner para extasiarnos ante guitarras eléctricas, amplificadores y baterías”.⁹⁶

Junto con estos grupos también surgieron algunos grupos femeniles como Las Mary Jets, en 1958 y Las 4YT en 1960.⁹⁷ Las primeras se conocieron en el Conservatorio Nacional de Música, y Columbia las lanzó con las canciones *Una dulce chica anticuada* (*Sweet Old Fashioned Girl* de Teresa Brewer) y *Dulces tonterías*. Las 4YT grabaron con DIMSA, la línea económica de Orfeón, las piezas *Tienes que volver* y *Hey muchacho*.⁹⁸

Uno de los espacios en los que se difundió el incipiente rock and roll mexicano fueron las tardeadas, fiestas en casas de algunos jóvenes de colonias de clase media que comenzaban a las cuatro o cinco de la tarde y concluían alrededor de las ocho de la noche.⁹⁹ A la música grabada para acompañar los refrescos y sándwiches de estas reuniones, comenzaron a integrarse también las tocadas en vivo. Desde entonces, esta corriente musical se mantendría en constante competencia por el gusto de los jóvenes mexicanos, con otros ritmos como la música tropical y ranchera, tan arraigadas desde la década anterior.¹⁰⁰

Compositores como Pepe Guízar, José Alfredo Jiménez o Cuco Sánchez seguían ocupando buena parte de la programación de las 57 estaciones de radio existentes en la ciudad de México para 1965. Pero ya para entonces, había algunas estaciones de radio y

⁹⁴ González Villegas, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁵ *Ibid*, p. 27.

⁹⁶ Parménides García Saldaña, *En la ruta de la onda*, Diógenes, México, 1972, p. 99.

⁹⁷ Tere Estrada, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*, México, Océano, 2008, p. 39.

⁹⁸ *Ibid*, p. 46.

⁹⁹ Palacios, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁰ Ricardo Pérez Montfort, “Cultura musical y resistencia en México, 1968-1988. La música popular y los medios de comunicación masiva” en Ignacio Sosa y Antoine Rodríguez, *Cultura y resistencia en México*, México, Nostromo Ediciones, 2013, p. 57.

disqueras que promovían productos musicales de inspiración musical estadounidense o importados de aquel país.

Las disqueras internacionales o sus filiales mexicanas, como RCA Víctor Mexicana, Peerless, Polydor, Discos Musart, Orfeón, Capitol y Gamma, eran a la vez promotoras de discos y éxitos a cambio del pago periódico por posicionar una pieza musical o incluso artistas por medio de la repetición constante en las estaciones de radio. Eufemísticamente se le llamaba a esta especulación comercial de la música, “payola”.¹⁰¹

Los *covers* se convirtieron en el recurso más utilizado en las producciones de los jóvenes rockeros de principios de la década de los sesenta. Estas traducciones de las canciones de rock anglosajón al español también servían para despojarlas de toda connotación del somero desafío a la sociedad que ocasionalmente contenían en su idioma original. Aunque, frecuentemente, las traducciones eran bastante literales y respetaban el anodino contenido de la canción original, como en el caso de: *El relojito* de Gloria Ríos, *cover* de *Rock around the Clock* de Bill Haley; *La Plaga*, de los Teen Tops, *cover* de *Good Golly Miss Molly* de Little Richard; o *Agujetas de color de rosa* de Los Hooligans, *cover* de *Pink Shoe Laces* de Dodie Stevens, entre muchas otras.

Sin embargo, el rock estadounidense no era el único ritmo musical que tenía presencia en México. El francés Hervé Vilard, por ejemplo, fue también un importante referente para los jóvenes, así como los cantantes italianos Caterina Valente y Little Tony (Antonio Ciacchi), quien tuvo *covers* mexicanos: César Costa, ex Camisas Negras, cantó *Corazón loco* (*Cuore Mato*) y los Rebeldes del Rock, *¿Cuándo veré mi novia?* (*Cuando vendrai la mia ragazza*).

Si bien hubo una gran abundancia de *covers*, los grupos de rock mexicanos también hicieron composiciones propias. Jesús González, integrante de Los Locos del Ritmo, escribió *Yo no soy rebelde*:

Yo no soy un rebelde sin causa
Ni tampoco un desenfrenado
Yo lo único que quiero
Es bailar rock and roll
Y que me dejen vacilar sin ton ni son¹⁰²

¹⁰¹ *Ibid*, p. 58.

¹⁰² Fonograma: Los Locos del Ritmo, *Rock!*, México, Maya, 1960.

La desvinculación lírica entre el rock y cualquier connato de rebeldía en esta canción confirma que para “Los Locos” la parte sustancial del género musical en su versión mexicana era la posibilidad de bailar. Y, por supuesto, de vender discos, pues detrás de todo estaban la industria discográfica y los medios de comunicación masiva.

Quienes sí reivindicaban la subversión, al menos en su nombre, eran Los Rebeldes del Rock. Aunque, en realidad, sus composiciones nunca incluyeron ningún tipo de desafío a lo establecido. La mayoría versaban sobre el desamor, las ganas de estar enamorado o el embelesamiento por una mujer. Por ejemplo, *Bim Bom Bey*, pieza que ejemplifica fehacientemente lo anodino del contenido de estas piezas:

Conocí a Bim Bom Bey
Es muy linda y es hija de un rey
Ella me cautivó y le interesé
Y por eso amo a Bim Bom Bey
Estoy muy feliz por poderla querer
Y jamás, jamás, la olvidaré
Ella canta así:
Jingle lingle lao...¹⁰³

A lo largo de la segunda mitad de la década de los 60, se generó una brecha cada vez mayor entre la música hecha en México y la proveniente del mundo de habla anglosajona o inspirada en aquella. Guty Cárdenas, Álvaro Carrillo, los Panchos y la Sonora Santanera continuaban en el gusto popular, a la vez que nombres como Elvis, “Ricardito”, Jerry Lee Lewis, los Beatles, los Rolling Stones y los Beach Boys, se escuchaban cada vez más. “El inglés se convirtió así en el idioma oficial de la música moderna y juvenil”.¹⁰⁴ Los Spinners, Los Teen Tops, Los Black Spiders, entre muchos otros, asumieron así, desde sus nombres, su mexicanizada identidad juvenil moderna angloparlante. Los medios de comunicación masiva, especialmente la radio y la televisión jugaron un papel importante para crear modelos estereotípicos de esta juventud “moderna”, extranjerizada e inmersa en la cultura de consumo del *american way of life*.

¹⁰³ Fonograma: Los Rebeldes del Rock, *A mí me llaman Popeye*, México, Orfeón, 1963.

¹⁰⁴ Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 62.

4. La onda

Las clases medias eran mucho más dinámicas y complejas que las concepciones difundidas por Telesistema Mexicano. En los años sesenta, el consumismo, las expectativas y prerrogativas asociadas con la juventud de los sectores medios a partir de las nociones del *american way of life*, derivaron en un frontal rechazo por parte de algunos grupos de jóvenes. En Estados Unidos, los *hippies* fueron algunos de los más representativos. Su desprecio a los estándares de vida norteamericanos fue compartido también por algunos jóvenes mexicanos. El escritor y cronista musical Parménides García Saldaña los nombró “onderos”: “la onda, en su dimensión terrenal, es la desaprobación del modo de vida de la sociedad. La onda es el desprecio a las normas que ésta impone al individuo. Y, por último, estar en onda es estar al margen, convertirse en outsider, forajido, disidente, rebelde”.¹⁰⁵

Esta categoría tuvo especial arraigo en la escena del rock mexicano. Especialmente entre los aficionados a esta corriente musical, pues terminó por convertirse en un rasgo identitario de la cultura juvenil mexicana. Aunque también funcionó como una categoría de los medios de comunicación y las disqueras para llamar a la nueva corriente rockera surgida en la segunda mitad de los años sesenta en México. Algunos grupos rocanroleros de la primera parte de la década habían perdido a sus vocalistas originales. Enrique Guzmán de los Teen Tops, César Costa de Los Camisas Negras, y Johnny Laboriel de Los Rebeldes del Rock, habían comenzado su carrera como solistas, interpretando, principalmente, baladas, sobre todo en el caso de Guzmán y de Costa. Sus grupos siguieron tocando *covers* hasta finales de la década. Pero, la oleada estadounidense del rock psicodélico de la costa oeste había tenido influencia en algunos grupos del norte mexicano, conocidos como la “onda chicana”.

¹⁰⁵ García Saldaña, *En la ruta...*, p. 15.

5. La onda chicana

Expresiones como el cabello largo, la ropa con colores llamativos, el lema del “amor y paz”, las mini faldas, los pantalones acampanados, el uso recreativo de drogas como la marihuana o los hongos alucinógenos y el pacifismo, fueron ganando adeptos entre los jóvenes mexicanos en la segunda mitad de la década de los sesenta.¹⁰⁶ Junto con ello, apareció una oleada de músicos que, dejando los covers un tanto de lado, “comenzó a hacer un rock original, aunque aún estaba evidentemente influenciando por los grandes grupos estadounidenses e ingleses”.¹⁰⁷

Uno de los hitos musicales de esta época en la Ciudad de México fue la visita de The Doors en junio de 1969. El grupo de rock estadounidense daría un concierto en la Plaza de toros México, pero varios problemas organizativos lo impidieron. El espectáculo terminó presentándose en el salón de baile Forum, que pertenecían a los Hermanos Castro, quienes habían conformado un grupo de rock and roll que en los años sesenta tuvo algunas presentaciones internacionales y siempre mantuvieron cercanos vínculos con Telesistema Mexicano.

Algunos asistentes al lugar lo describieron como “un pequeño súper-bar para niños ricos, un lugar incongruente para un concierto de The Doors”.¹⁰⁸ El 27 de junio de 1969 presentaron el espectáculo “que fue de más a menos y que desilusionó a los fans de ‘Las Puertas’”¹⁰⁹ y fue transmitido por Radio Capital, Radio Chapultepec, Radio Felicidad, Radio 660 y XEDF.¹¹⁰

El espectáculo comenzó con show de luces presentado por Mario Olmos con transparencias de conciertos de rock de Canned Heat, Jimi Hendrix, Leonard Bloomfield, Alice Cooper, etc., pero ni una sola de The Doors. Al concluir, se apagaron las luces. “Un reflector rojizo iluminó la escena descubriendo a un fulano enorme de barba y melena ocupando el lugar de Morrison, quien comenzó a jadear comiéndose casi el micrófono. Era Morrison”¹¹¹, más tarde se presentó a sí mismo como Fidel Castro. Tocaron *Five to One*, *When The Music Is Over*, *Break On Through*, *Touch Me* y cerraron con *Light My Fire*, pero

¹⁰⁶ Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁷ Valtierra, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁸ Dogget, *op. cit.*, p. 257.

¹⁰⁹ Víctor Blanco Labra, “Reseña del show de los Doors en México” en *Revista Pop*, núm. 39, 1 de agosto de 1969 en Blanco Labra, *op. cit.*, p. 226.

¹¹⁰ Periódico *Excelsior*, viernes 27 de junio de 1969.

¹¹¹ Blanco Labra, *op. cit.*, p. 226.

ni los aullidos de Morrison, ni la destreza en el órgano de Manzareck ni la leyenda californiana lograron cuajar el evento. “Y al terminar, Morrison y compañía huyen despavoridos, casi diríamos que avergonzados, de la escena, y en los rostros desconcertados y desilusionados de los cientos de parejitas juveniles que llenaban el Fórum se podía leer claramente: ‘APAGA MI FUEGO’. Lástima. No hubo nada”.¹¹²

La presentación de The Doors se había programado en la Ciudad de México, pues el rock psicodélico había resultado trascendente para varios grupos de jóvenes. Pero aún más lo había sido para algunos músicos del norte de México. El contacto con la escena musical de la costa oeste estadounidense, derivó en la formación de bandas de rock al sur del río Bravo, como La División del Norte y Ciruela, de Reynosa; Peace and Love, Los Tijuana Five, El Ritual y Love Army de Tijuana; Bandido, La Fachada de Piedra y Toncho Pilatos, de Guadalajara; Los Dug Dug’s de Durango, entre muchos otros.

Los grupos de rock norteros fueron conocidos como “la onda chicana”. Se diferenciaban de sus predecesores mexicanos, al cantar la totalidad o la mayoría de sus canciones, en inglés. Comenzaron interpretando canciones de otros grupos como The Beatles, The Rolling Stones, Iron Butterfly, entre otros, pero poco a poco fueron incluyendo composiciones propias, también en inglés, en sus repertorios. A finales de la década de los sesenta, emigraron a la capital mexicana en busca de difusión y contratos de grabación.

Pero la norteamericanización del entretenimiento no era exclusiva de los estados norteros fronterizos de México. En la capital, también comenzaban a proliferar centros de reunión para jóvenes con dinámicas que emulaban las de Estados Unidos. La Pista-Hielo Insurgentes se hizo popular con la organización de tardeadas para jugar hockey o patinar al ritmo de grupos de la “onda chicana”¹¹³, además espacios como el Salón Moctezuma y el Gimnasio Nader también eran la continuación de los cafés cantantes como el Acuario, el Ruser, el Harlem, el Sótano, Trip, Schiaferelo, Rosseli, Colo Colo, Ribeau, A Plein Soleil, Hullabaloo, Pao Pao, Chapeau Melon, la Rana Sabia, el Coyote, el Ego, la Rue, Chaquiris, Yeah Yeah, la Cigarra, la Faceta, Ula Ula, Chamonix, el Bocaccio, el Sótano, la Rabia, Milette, el Champagne A Go Gó, el 2+2, el Trip Café y el Hullabaloo Café, que fueron

¹¹² *Ibid*, p. 229

¹¹³ Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 63.

siendo clausurados a lo largo de los años sesenta, pero funcionaron como un espacio de difusión del rock de la onda chicana.¹¹⁴

Los Xippos Rock se formó en Durango en 1960, integrada por estudiantes de la Universidad Juárez del Estado de Durango. En 1963 invitaron a Armando Nava como segunda guitarra para su gira por Tijuana de 1964, donde cambiaron su nombre a Dug Dug's. Acostumbraban tocar covers de The Doors y The Beatles. En Tijuana comenzaron trabajando en un bar de desnudistas y posteriormente en el Mike's Bar, donde a los covers sumaron temas orginales. En 1966, algunos de los integrantes viajaron a la Ciudad de México y pronto encontraron espacios para presentarse en la Pista Hielo Insurgentes, algunos cafés cantantes y la televisión. La discográfica RCA Víctor les ofreció grabar un disco, pero con canciones en español, a pesar de que ellos componían en inglés. "Lanzaron el sencillo *Chicotito sí, chicotito no*, tema de un programa infantil de televisión. Posteriormente el EP *Brinca brinca*. En total grabaron diez sencillos en esa primera etapa".¹¹⁵ Participaron en algunas películas como *El mundo loco de los jóvenes* (Juan Orol, 1967) y *Cinco de chocolate y una de fresa* (Carlos Velo, 1967), Al volver a Tijuana en 1968 los invitaron a grabar en Nueva York, pero la producción no cuajó del todo, aunado a algunos roces suscitados "cuando Armando pretendió vender el proyecto a los estadounidenses como Armando Nava y Los Dug Dug's"¹¹⁶, así que volvieron a México. En 1971 lanzaron con RCA su primer LP, llamado *Dug Dug's*. En una de las canciones de este álbum, *Lost in My World*, hablaban del desencanto que les producían la vida y las personas que les rodeaban, así como su sentimiento de soledad y extravío esperando algún tipo de ayuda o salvación.

Lost in my world
Always the same world
Waiting for help
Waiting but it doesn't come
I said whoa, whoa, whoa, lost in my world
I said whoa, whoa, whoa, lost in my world¹¹⁷

La letra, compuesta en inglés, contenía oraciones simples, sin demasiada profundidad lírica, pero apuntaba a cierto tipo de reflexión "existencial", al estilo de

¹¹⁴ González Villegas, *op. cit.*, pp. 152-154; Estrada, *op. cit.*, p. 46- 48; Blanco Labra, *op. cit.*, p. 153.

¹¹⁵ González Villegas, *op. cit.*, p. 153.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 154.

¹¹⁷ Fonograma: Dug Dug's, *Dug Dug's*, México, RCA, 1971.

canciones de The Doors como *People are Strange*. Quizá un eco de un sentimiento compartido por algunos de los jóvenes aficionados a esta corriente musical, que les permitía a los músicos expresar estas preocupaciones de manera más libre que los *covers* a modo de la etapa previa.

Los ejecutivos de la CBS le propusieron a Los Ángeles Azules ser la primera banda mexicana en firmar con su nuevo sello discográfico, Discos Capitol, en 1965. Les pidieron cambiar su nombre y ellos eligieron Los Yaki, eran: Benny Ibarra en la voz, su hermano Miguel Ángel en la batería, José Luis Gazcón en la guitarra y voz, su hermano Manuel en el bajo y Luis Alfonso Ascensio en la segunda guitarra. Aunque la agrupación se conformó así en la Ciudad de México, los Ibarra provenían de Reynosa y los demás de Matamoros. Su primera grabación fue el EP Auxilio, de 1965, que contenía covers de la ola inglesa. Para 1966 sacaron su primer LP, llamado El sonido agresivo de Los Yaki, que contenía su primer éxito *Diablo con vestido azul*. Lograron una gran proyección al aparecer en el programa televisivo Operación Ja Ja. El segundo disco fue Vol. 2, lanzado ese mismo año. En 1967 apareció Los Yaki. Participaron en la película *Vestidas y alborotadas* (Miguel Morayta, 1967) junto a Alberto Vázquez y las gemelas españolas Pili y Mili. Los Yaki fueron los primeros en grabar una presentación y lanzarla en dos discos en vivo. El concierto fue en la XEW. En 1968 también salieron los discos Ayer y hoy, una mezcla de temas nuevos con otros ya grabados y Muchachita. Se incorporó Lalo Toral a los teclados. También participaron en *Sor Ye Ye* (Ramón Fernández, 1967) con Enrique Guzmán e Hilda Aguirre y en *Un Quijote sin mancha* (Miguel M. Delgado, 1969) de Cantinflas. Para 1970 el grupo entró en crisis y varios miembros dejaron el grupo. Para el Festival de Avándaro, la agrupación acompañada de Mayita Campos poco tenía que ver con el de los años sesenta.¹¹⁸

El grupo Tequila se formó en la Ciudad de México en 1967. Comenzaron a tocar en tardeadas, bailes y centros nocturnos, hasta que en 1969 se convirtieron en el grupo de planta del salón La Pista, del hotel Aristos. Francisco “Kiko” Rodríguez en la voz, Jorge Alarcón en el bajo, Luis Pérez Meza en la batería, René Vidal en el sax alto, Jaime Briones el sax tenor, Diego Contreras en la trompeta y Armando “Ogui” Aguiñaga en el órgano. En 1970 grabaron su primer sencillo de 45 rpm en 1970, para la discográfica CBS en su línea

¹¹⁸ González Villegas, *op. cit.*, pp. 254-256.

económica Epic. Contuvo los temas originales en español *Toma la carta*, *María* y *Puedes decirme adiós*. Viajaron a Suecia y a su regreso Kiko Rodríguez dejó la banda. Mario “el Cuñado” Ontiveros y Maricela Durazo relevaron el espacio. Como parte de la campaña de CBS, Ofensiva Pop, salió una compilación que incluyó el tema *El gato*. En 1971, lanzaron un EP homónimo.¹¹⁹ En algunas de sus canciones, tendían más al funk con metales, como en el caso de *Give me Another Chance*, de contenido más bien romántico, también en inglés, que apostaba, sobre todo, a los juegos vocales de la aguardientosa voz de Durazo:

I never had a guy with the kind of feeling you got
 Oh yeah, Neve-neve-never find a guy like you
 I’m so sad, I’m so sad, I’m so sad
 I’m always sad
 I’m so sad, I’m so sad, I’m so sad¹²⁰

Felipe Maldonado conoció a Ricardo Ochoa –quien venía de Guadalajara–, en 1968 en la vida nocturna de Tijuana, y lo invitó a formar Peace and Love. Se integraron Ramón Ochoa “Bozzo II” hermano de Ricardo, en la batería, y Ramón Torres como bajista. Los invitaron a tocar en el Tijuana Pop Festival junto a Eric Burdon, Iron Butterfly y Chicago, en la Plaza de Toros Monumental. Esta experiencia es una muestra de la facilidad con que los jóvenes músicos nortños mexicanos podían establecer contacto e intercambios con sus contrapartes estadounidenses.

El Tijuana Pop Festival se realizó el domingo 13 de octubre de 1968, organizado por un desconocido personaje llamado Proffesor Leo Blun, quien se dice era un retirado músico de orquesta.¹²¹ En el programa aparecían: Eric Burdon and The Animals, Iron Butterfly, Chicago Transit Authority, The Collectors, The Yellow Payges, Patchwork Security Blanket, Peace and Love “and special attractions only Tijuana can provide”.¹²² La organización del evento fue bastante caótica. Eric Burdon and The Animals nunca pudieron cruzar la frontera y presentar su número, que estaba planeado para ser el estelar.

Dicho festival tenía la particularidad de haber sido organizado por estadounidenses y para estadounidenses, pues las entradas sólo podían adquirirse en tiendas situadas en

¹¹⁹ *Ibid*, p. 306.

¹²⁰ Fonograma: Tequila, *Tequila*, México, Epic, 1970.

¹²¹ Carol Gwenn “Was this trip really...” en *TeenSet*, octubre 1968, <http://www.opulentconceptions.com/2016/04/the-tijuana-pop-festival-1968.html>

¹²² Póster del First Annual Mexican Pop Festival at Tijuana, <http://www.opulentconceptions.com/2016/04/the-tijuana-pop-festival-1968.html>

Estados Unidos, “Tickets At All Wallich’s Music City Stores and Other Groovy Places and Free Press Bookstores”.¹²³

Además, una advertencia al final del póster del festival remarcaba la persecución y las continuas redadas de las que los *hippies* estadounidenses eran objeto al cruzar la frontera en busca de psicotrópicos: “The Mexican police will be cool in long hair Sunday Oct. 13 (Until Midnight) if you hold a Tijuana Pop Festival Ticket”.¹²⁴ Les garantizaba eludir la represión al pelo largo, si presentaban su boleto del evento a la policía mexicana.

Tras el festival tijuanense, en el que no queda claro si Peace and Love alcanzó a presentarse, Ricardo Ochoa fue a la Ciudad de México y se encontró con Armando Nava, quien le ofreció integrarse a Los Dug Dug’s. Ochoa prefirió volver a Tijuana con su grupo y comenzaron a hacer covers de Led Zeppelin. También les surgió la inquietud de componer material propio, por lo que fueron integrando temas originales a su repertorio, dirigidos al público fronterizo, conformado por estadounidenses y gente de paso. En 1970 les ofrecieron una corta temporada en el Terraza Casino de la Ciudad de México. Después de escuchar a otra banda tijuanense, Love Army, decidieron incorporar una sección de metales. Comenzaron a tocar en otros foros, como el Salón Olimpia y el Champagne a Go Go, donde se volvieron prácticamente el grupo de casa. Ahí llegó Kiko Cadena, un ingeniero de la discográfica Cisne Raff y les ofreció grabar para esta compañía. Grabaron un sencillo de 45 rpm con temas originales, *Peace and Love/High Flying Lady*. Armando Molina los invitó a tocar en Veracruz, a un evento que no tuvo convocatoria, pero lo hicieron su representante. En 1971 salió a la venta el EP *Peace And Love* con los cuatro temas hasta ese momento grabados con Cisne Raff: *Peace and Love*, *Can’t Tell You*, *High Flying Lady* y *Against the Devil*. Posteriormente hicieron temporadas en diversos centros nocturnos como Los Globos.¹²⁵

El mismo día de la inauguración de los Juegos Olímpicos de 1968, el 12 de octubre, Three Souls in My Mind nació en una fiesta en la clasediedera colonia Del Valle. Sus primeras composiciones eran cercanas al estilo del Rhythm and Blues. “Antes de haber tocado en Avándaro lo hacíamos en concursos del [Centro Cultural Universitario] CUC, del [Centro Universitario México] CUM, en tardeadas de La Salle, la Ibero, en fiestas del

¹²³ *Ídem.*

¹²⁴ *Ídem.*

¹²⁵ González Villegas, *op. cit.*, p. 329.

Pedregal, las Lomas, San Ángel, la Del Valle, Narvarte y en los frontones; era para la banda de las secundarias y prepas de paga”¹²⁶, recordó su vocalista Alejandro Lora. La banda tendía a lo irreverente en sus composiciones. Con sus canciones y su estilo musical buscaban parecerse a los Rolling Stones, a quienes hicieron algunos covers como *Street Fighting Man*.

Los ensayos del que se convertiría en el grupo Tinta Blanca comenzaron en 1966. En 1969 se inscribieron en un concurso que se realizaba cada año en el Centro Universitario México en la Ciudad de México. Su amigo Alberto de la Peña les sugirió llamarse White Ink and The Mother Earth Co. Su repertorio era en inglés. Con la llegada de la Onda Chicana, incorporaron a dos trompetistas. Tocarón en el salón Chicago, en Peralvillo; el teatro 5 de mayo en Tlatelolco; el salón Mandril en Ponciano Arriaga; el salón Santana, tras el antiguo Colegio Militar; el Siempre es lo mismo; y en la Alameda central. Para 1970 se inscribieron en otro concurso, el Primer Festival Pop, cuyas eliminatorias se realizaron en la explanada del Tótem del parque de Chapultepec. Se le apodó “El naranjazo”, pues el público lanzaba naranjas cuando no le gustaba alguna banda. Llegaron a la final y ganaron. Parte del premio fue grabar con la discográfica Philips, un sencillo de 45 rpm con los temas *Salmo VII* y *Everything’s Gonna Change*, que tuvo buena difusión por la radio. Desde entonces tradujeron su nombre a Tinta Blanca. La otra parte del premio fueron instrumentos musicales Yamaha. Cuando los invitaron a Avándaro, el bajista Tomás Pacheco se puso a componer el tema homónimo. Tocarón a las 5am.¹²⁷ Algunas de sus piezas, como *Everything’s Gonna Change* eran declaraciones de amor acompañadas de metales y percusiones:

Just tell me have you been alone
Have you ever been so alone
Everything is gonna change
It will never be the same
Because I lo-I lo-I love you
Yes I Do¹²⁸

Tras la separación de los Tijuana Five, en Acapulco, justo cuando trabajaban en el centro nocturno de Alfredo Elías Calles, El Tiberios, se formó el grupo Love Army con los

¹²⁶ Benjamín Salcedo, “Tributo a la resistencia de Three Souls in my Mind” en *Rolling Stone. Rock Latino, los años setenta*, Número especial 10, 30 de junio de 2014, México, p. 33.

¹²⁷ González Villegas, *op. cit.*, pp. 358-360.

¹²⁸ Fonograma: Tinta Blanca, *Tinta Blanca*, México, Philips, 1971.

integrantes que se quedaron en el puerto guerrerense. Incorporaron una sección de metales, ahora más cercanos al soul y funk. Tocaban temas en inglés y español. Comenzaron a presentarse con frecuencia en Acapulco, Tijuana y la Ciudad de México. En 1971, viajaron a la capital y lanzaron con Cisne Raff un sencillo de 45 rpm con los temas *Caminata cerebral* y *Tu tiempo llegará*. La primera canción también tenía una versión en inglés, *Walk Within my Brain*, quizá porque la pieza en español había sido censurada en la radio¹²⁹, por su socarrón e irreverente contenido:

Oye, Cristo, no regreses, no te vayan a rapar
La era del acuario, nadie te entenderá
Sí, porque sé que si tu regresas
No vas a predicar
Nomás de ver tus pelos
La gente se va a asustar
Y te van a hacer llorar¹³⁰

Esta desfachatada visión del principal referente de la religión católica demostraba el cambio de costumbres de la nueva generación de jóvenes músicos. Por un lado, se sentían libres de expresar lo que quisieran sobre las creencias religiosas, aunque los propios medios de comunicación no permitieran difundirlo. Y por el otro, se identificaban con el pelo largo y le atribuían coincidencias de pensamiento a Jesucristo y a los hippies de la era del Acuario.

Wayo Roux, originario de Reynosa, Tamaulipas, participó en varias agrupaciones en la Ciudad de México, como Los Profetas de Abraham Laboriel y Los Yaki cuando Benny Ibarra faltaba. A finales de los sesenta, Wayo volvió a Reynosa, donde fundó La División del Norte. En octubre de 1970 se inscribieron en un concurso que se efectuó en Monterrey, en el que ganó otro grupo de la Onda Chicana, la Tribu y ellos obtuvieron el tercer lugar.¹³¹

A finales de la década de los sesenta existió un grupo llamado Los Graveyard en Tijuana, antecedente del Ritual. En sus letras tocaban tópicos satánicos, más propios del *heavy metal*, aunque ellos eran más cercanos al naciente rock progresivo, evolución de la psicodelia. Salían al escenario con los rostros pintados y cantaban en inglés. En 1971 viajaron a Ciudad de México para grabar un disco con Cisne Raff bajo la producción de

¹²⁹ González Villegas, *op. cit.*, p. 390.

¹³⁰ Fonograma: Love Army, *Love Army*, México, Cisne Raff, 1971.

¹³¹ González Villegas, *op. cit.*, pp. 394-395.

Armando Molina, su representante. Así nació su primer y único LP, con temas como *Satanás*, *Peregrinación satánica*, *Groupie*, *Muerto e ido*, *Mujer fácil (Prostituta)* y *Conspiración*.¹³²

A mediados de 1970, Radio Internacional de Guadalajara convocó a grupos tapatíos a enviar sus grabaciones con temas inéditos para transmitirlos en su programación. La mayor parte de ellas estaban en inglés. Algunos grupos como La Fachada de Piedra, Canto Nova y Los Spiders enviaron sus trabajos, pero, sin duda, el más destacado fue La Revolución de Emiliano Zapata, con *Nasty Sex* y *Still Don't*. La primera también fue transmitida por Radio 58 y de ahí se distribuyó a las estaciones de la ciudad de México.¹³³ Su estilo tenía influencias del rock psicodélico y componían sus piezas en inglés. *Nasty Sex*, una de sus canciones más famosas era un satírico llamado a una chica a modificar su comportamiento, dado que su promiscuidad sexual podría llevarla por un camino que la propia letra reprochaba:

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 down¹³⁴

El origen de Bandido está ligado a la jalisciense 39.4, banda que después de una temporada en La Place du Sol en la Ciudad de México, fue contratada para tocar en un hotel de Guadalajara. El grupo estaba integrado por el guitarrista Efrén Olvera, el bajista Eugenio Guerrero y la sección de metales conformado por el saxofonista y flautista José Luis Guerrero, el trompetista Ignacio Ramírez y el trombonista Luis Vicente Arciniega. Después de una fractura en su alineación, volvieron al DF. Ahí se juntaron con el cantante Francisco “Kiko” Rodríguez (ex Tequila), el organista Ricardo Toral y el baterista Rafael Sida, para crear Bandido en 1971. Sus temas eran originales y en inglés. Tocarón en el Terraza Casino y Los Globos, escuelas, universidades y en los primeros hoyos fonkis.¹³⁵

¹³² *Ibid*, pp. 397-398.

¹³³ Jorge R. Soto en *Rolling Stone. Rock Latino, los años setenta*, Número especial 10, 30 de junio de 2014, México, pp. 10-11.

¹³⁴ Fonograma: La Revolución de Emiliano Zapata, *La Revolución de Emiliano Zapata*, México, Polydor, 1971.

¹³⁵ González Villegas, *op. cit.*, pp. 399-400.

Los integrantes de la banda regiomontana El Amor se conocieron en la primaria. Participaron en el Festival Juvenil efectuado el 13 de marzo de 1970 y viajaron a la Ciudad de México para probar suerte. En 1971 lanzaron su disco debut *Te amo más* con el sello Cisne Raff, con temas propios en español y un cover de The Beatles. En agosto de ese año aparecieron en *Siempre en Domingo*. Ese mismo año lanzaron su disco *El Amor en Vivo* con el mismo sello, ahora incluían temas originales en inglés.¹³⁶

Los grupos de la “onda chicana” fueron ganando popularidad entre algunos jóvenes de la capital mexicana. Incluso, algunas estaciones de radio como la XEL Radio Capital en el programa *Vibraciones* o la 590 XEPH La Pantera de la Juventud en *Proyección 590*, *La ola inglesa* y *Estudiantes 12.60* comenzaron a sintonizarlos. Esto llamó también la atención de Telesistema Mexicano. La televisora buscó la manera de capitalizar esta emergente corriente musical, especialmente por medio del programa “La onda de Woodstock” en el que presentaban fragmentos de conciertos de los grupos estadounidenses y presentaciones en vivo de los mexicanos. El gran proyecto, en este sentido, fue precisamente, la organización del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971, que intentó aglutinar la visión de la cultura juvenil asociada al rock revisada en este capítulo, para construir un producto cultural comercializable por medio de la radio, la televisión, las disqueras, el cine y la venta de entradas al evento musical.

¹³⁶ *Ibid*, pp. 401-402.

CAPÍTULO III. “COCA COLA, PAZ Y AMOR”: LA ORGANIZACIÓN DEL FESTIVAL DE AVÁNDARO

La concepción de la sociedad de masas está basada en “la homogeneización de las necesidades de los individuos”.¹ En la labor homogeneizadora, la comunicación social cumplió un papel fundamental, pues “el mercado sólo podía existir a partir de una homogeneización básica: producir para el mercado implicaba hacerlo para un sujeto abstracto, indiferenciado, para una colección anónima de individuos y no para individuos concretos”.²

En la conformación de individuos masificados e indiferenciados, los medios de comunicación masiva han tenido un papel fundamental, por medio de la conformación de estereotipos: “el individuo *ideal* para el sistema, o sea, aquél que se ha vaciado de toda diferenciación y no tiene más necesidades que las que pueden ser satisfechas con objetos que existen bajo la forma de mercancías homogéneas, que él puede adquirir y adquiere”.³

Al conformarse como un eslabón más en el proceso de homogeneización, necesario para sostener las dinámicas mercantiles, los medios de comunicación masiva erraron en su función primordial: comunicar. Pues, al contrario, la construcción de estereotipos derivó en una constante desintegración, la progresiva reducción de la interacción de las partes y una creciente incoherencia entre ellas.⁴ El discurso de modernización del gobierno mexicano, coincidió, en cierta medida, con los fines perseguidos a través de la conformación de la sociedad de masas:

La publicidad financia los medios de comunicación, y éstos difunden y crean una opinión pública abstracta que poco a poco va sustituyendo los valores provincianos. Es un hecho que la radio, la televisión y los periódicos modernos, eliminan barreras regionales, obligando a las personas a adecuar su conducta en relación a una opinión pública abstracta, en lugar de sentirse afectados únicamente por la acción directa, personal, de quienes componen el medio en que se desenvuelven.⁵

¹ Gustavo Esteva, “El Estado y los medios. Los medios del Estado y los fines de los medios” en *Nueva Política*, vol. 1, núm. 3, julio-septiembre de 1976, p. 38.

² *Ídem*.

³ *Ibid*, p. 39.

⁴ *Ibid*, p. 40.

⁵ Centro de Estudios Económicos del Sector Privado, *La función de la publicidad en el desarrollo económico de México*, México, Asociación Mexicana de Agencias de Publicidad, 1972, p. 27.

Ciertamente, son las barreras regionales y la acción directa, algunos de los elementos que individualizan a los sujetos, por un lado, pero también los vinculan desde sus particularidades, a las que el discurso modernizador estatal de la segunda mitad del siglo XX, llamaba a desaparecer. Aun así, el provincianismo y el conservadurismo aún son característicos de buena parte de la sociedad mexicana.

Los modernos medios de comunicación de masas enfrentan, en primer término, una contradicción esencial: mientras el número de personas bajo su alcance crece sin cesar y es realmente masivo, la naturaleza misma de la comunicación que entabla a través de ellos suprime la relación de grupo y la establece entre individuos.⁶

Al seguir el planteamiento de Theodore Adorno sobre la complejidad estética, que postuló: “ninguna obra de arte comunica unívocamente y por sí sola su verdadero contenido. Éste es más bien complejo y se va desarrollando sólo a lo largo de un proceso histórico”⁷, se puede afirmar que los contenidos de Telesistema Mexicano —entendidos como obra de arte en los términos del potencial comunicativo propuesto por Adorno y no por poseer valor estético— se orientan doblemente por un interés político y económico. El primero, motivado por las prebendas otorgadas por el Estado mexicano y su cercanía con él, al que los contenidos televisivos, constantemente justificaron; el segundo, económico-comercial, que llevó a la televisora a conformar estereotipos que resultarían útiles para la homogeneización del consumidor ideal para el sistema. A la vez los contenidos de los medios de comunicación masiva se orientaron a disminuir la disidencia con respecto al poder político, al plantear la posibilidad de uniformar las aspiraciones de la población en torno al consumo.

En el marco de la conformación de la sociedad de masas es que algunas corporaciones como Telesistema Mexicano y Coca-Cola comenzaron la organización del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971, a través de personajes provenientes de familias acomodadas y vinculados con la conformación de estereotipos en los medios de comunicación masiva.

⁶ Esteva, *op. cit.*, p. 46

⁷ Theodore W. Adorno, “La televisión como ideología” en *Nueva Política...*, p. 6.

1. La construcción de estereotipos de jóvenes en Telesistema Mexicano

En la programación de la “barra juvenil” de Telesistema Mexicano se alternaba la música con la promoción de productos asociados con lo juvenil, como experiencias (bares, cafés), formas de vestir y discos. Uno de estos programas era *Discotheque Orfeón A Go Gó*. Tenía dos patrocinadores principales: uno era la disquera Orfeón, y el otro, el café danzante “Champagne A Go Gó”. Este tipo de contenido televisivo aludía a una “forma juvenil” de convivencia estereotipada, que se consumía pasivamente en los telehogares. Sin duda, inspirados en programas de la televisión estadounidense como *Thank Your Lucky Stars* del canal ABC, *The Show of Andy Williams* y *Hullabaloo*, ambos de la NBC, *The Ed Sullivan Show* de la CBS y probablemente también algunos británicos como *Discs A-Go-Go* de la TWW y *Colour Me Pop* de la BBC.

Además, este tipo de programas eran una prolongación de lo que podía escucharse al colocar un disco en la tornamesa, con las presentaciones filmadas de los grupos de rock and roll mexicanos, quienes frecuentemente hacían playback en sus performances televisados, para evitar cualquier desafino que pudiera evidenciar sus deficiencias musicales. Por otro lado, las constantes invitaciones en estas transmisiones, para asistir al café musical terminaban por ligar ambas experiencias dirigidas a que los jóvenes tuvieran una vivencia similar a la observada en la televisión. La conjunción del contenido televisivo, disquero y la concurrencia al café reafirmaba la identidad juvenil del consumo promovida por Telesistema Mexicano.

Discotheque Orfeón A Go Gó fue transmitido, entre 1965 y 1969, todos los viernes de 8 a 9 de la noche, por el canal 2 de Telesistema Mexicano y por la estación de radioXHDF. Los grupos de rockeros invitados presentaban números musicales. Detrás de ellos, una decena de chicas se contorsionaban al ritmo de la música, a veces encerradas dentro de jaulas redondas, cumpliendo el papel escenográfico asignado por la televisora (Fig. 1). Eso sí, todas eran esbeltas, altas, de tez clara y la mayoría tenía el cabello rubio (Fig. 2). Las imágenes recuperadas para este trabajo tienen defectos de origen, debido a la economía de los soportes en que fueron almacenados, por lo que resultó complicado reproducirlas en una calidad aceptable.



Fig. 1 Las bailarinas se situaban al fondo de la toma, detrás de los músicos; pero eran frecuentes los acercamientos a sus piernas o sus rostros sonrientes de cabello relamido. *Discotheque Orfeón A Go Gó*, 1967



Fig 2. Las bailarinas del programa que mayor atención de los camarógrafos captaban, eran las rubias, aunque no forzosamente fueran las más agraciadas en el baile. *Discotheque Orfeón A Go Gó*, 1967

Entre cada número musical, el presentador del programa, Félix Ruano, anunciaba productos de los patrocinadores. En ocasiones, un tanto desfasados del consumo propiamente dirigido a los jóvenes, por lo que también se puede entender que el contenido juvenil era, sobre todo, un pretexto, que quizá atraía la atención y el morbo también de un público más amplio, como las amas de casa. Los electrodomésticos Kelvinator eran acompañados también de las bailarinas (Figs. 3 y 4), con la intención de hacerlos más atractivos para la audiencia, aunque sus contorciones resultaran poco ilustrativas de las funciones reales de una estufa, una “lavadora con exprimidor” o un “refrigerador modelo Napoleón”.



Figs. 3 y 4. En los anuncios, insertos dentro del propio programa “musical”, las bailarinas también cumplían una función ornamental. Algunas de ellas se contoneaban dentro de jaulas circulares. *Discotheque Orfeón A Go Gó*

Los anuncios que pretendían captar la audiencia juvenil eran las Recomendaciones del sello Orfeón. En estas cápsulas, Ruano enlistaba los nuevos lanzamientos de los artistas de la compañía, como: “Los hermanos Martínez Gil, Jorge Negrete, el Charro Avitia, las hermanas Águila, en la música moderna, los Rockin’ Devils, los Holligans y los Américas, en la música tropical, Celia Cruz”.⁸ Además, se ofrecía compartir el espacio de fiesta con todos los grupos de “música moderna” en el café danzante “Champagne A Go Gó”, abierto de 8 de la noche a las 4 de la mañana, “para que practiquen los nuevos bailes del ritmo a Go Gó, para que aprendan nuevos pasos, para que se diviertan con los Belmont, los Hitters, los Crazy Bird y Luis “El Vivi” Hernández, con las sensacionales chicas a go gó de este, su

⁸ Programa de televisión *Discotheque Orfeón A Go Gó*, 1967.

programa Orfeón”.⁹ Al concluir el programa de televisión, y hasta poco antes del amanecer, los televidentes tenían la posibilidad de acudir al café para continuar la vivencia rockera promovida por los medios de comunicación masiva.

Programas como éste evidenciaban la gran injerencia de los anunciantes en los contenidos de la televisión. Por ello, el heredero de Telesistema Mexicano, “El Tigre”, se valió de dos estrategias para intentar restarles poder a los patrocinadores: la importación de contenidos extranjeros y la producción de programas propios, acordes a los estándares de los negocios y las pretensiones locales. Frecuentemente participaban actores y actrices más cercanos a un estereotipo extranjero que a la mayoría de los televidentes mexicanos, como se insistió respecto de las bailarinas de “Discotheque Orfeón A Go Gó”: personajes blancos, rubios, esbeltos y vestidos al estilo de los jóvenes rockeros norteamericanos

Uno de los personajes que implementó los estándares estereotípicos en la televisora de Emilio “El Tigre” Azcárraga Milmo fue el chileno Valentín Pimstein, quien tenía una fórmula muy básica para establecer los contenidos televisivos: “lo más barato, lo más simple, lo más rápido”.¹⁰ Ésta, se conjugaba con otra consigna, de un cariz considerablemente racista y clasista: “La trama la debe entender hasta mi sirvienta. Las tramas de las series gringas son para blancos. Nosotros hacemos telenovelas para los indios”.¹¹

La relación entre Azcárraga Milmo y Pimstein surgió a partir de algunas borracheras compartidas en La Rendija, una cantina a la que el heredero de Telesistema Mexicano acudía “con niñas muy guapas y unos 20 gorriones...”¹², y donde Pimstein actuaba como mariachi y quiromántico.

No es nada difícil leer la suerte porque el 90 por ciento lo dice el libro y lo otro es intuición; y cuando se emborrachaban estos huevones, yo aprovechaba para leerles el futuro como a 10 novias por noche... Y de vez en cuando, además de los pesos, me echaba una canita al aire en los departamentos que a las niñas les habían puesto, casas chicas pues, en las que vivían muy bien.¹³

“El Tigre” lo invitó a trabajar con él en la venta de autos. Para ello, el chileno contrató a la actriz mexicana Patricia Morán, a la que describía así: “era rubiecita, muy

⁹ *Ídem*.

¹⁰ Fabrizio Mejía Madrid, *Nación TV*, México, Random House Mondadori, 2013, p. 74

¹¹ *Ídem*.

¹² Tere Vale, *Valentín Pimstein. Una vida de telenovela*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2016, p. 50.

¹³ *Ibid*, p. 47.

guapa, delgadita, muy bonita... le puse un micrófono y la puse ¡a vender autos!”.¹⁴ En la caracterización de Morán quedan claros cuáles eran los parámetros utilizados por Pimstein para evaluar las capacidades laborales de sus empleadas.

El desprecio a los espectadores de Telesistema Mexicano se expresaba en las consideraciones de Pimstein, que los descalificaba así: “el telespectador ni cuenta se da de que cambiaste al actor. Si le pones la misma ropa, el mismo reloj e interpretas el mismo personaje, estás listo; y a los tres días ya no importa si cambiaste o no al actor”.¹⁵ Desde luego, en los contenidos de la televisora y en los personajes elegidos para formar parte de ellos, también había criterios clasistas y racistas. Tal como narran Claudia Fernández y Andrew Paxman:

A Azcárraga no le gustaba el aspecto de las bailarinas de Telesistema Mexicano. La mayoría eran de clase media y de tez morena; según él, parecían prostitutas. Emilio quería chicas esbeltas, de cabello rubio y tez blanca, que hicieran que el programa pareciera más estadounidense y mucho menos mexicano.¹⁶

Los programas extranjeros fueron el parámetro para construir los estereotipos juveniles en la programación de Telesistema. “Si [Emilio Azcárraga] se encontraba alguien con muy buena pinta te sugería que lo probaras, que lo analizaras; y si el gallo daba resultados, pues se ganaba el estelar”¹⁷; Por ello, los contenidos producidos por la propia empresa contemplaban la participación de personajes más o menos similares a aquellos. La expectativa en las sucesivas transmisiones de la televisora era que sus cámaras captaran jóvenes como los que buscaban promover: “‘güeritas de falda corta’ y chavos contorsionándose al estilo de Mick Jagger, como el vocalista Benny Ibarra del grupo ‘Los Yaki’”.¹⁸

¹⁴ *Ibid*, p. 52.

¹⁵ *Ibid*, p. 73.

¹⁶ Claudia Fernández y Andrew Paxman, *El Tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, México Random House Mondadori, 2013, pp. 144-145.

¹⁷ Vale, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸ Fernandez y Paxman, *op. cit.*, p. 143.

2. La onda de Woodstock

Los festivales de rock estadounidenses llamaron la atención de los ejecutivos y empresarios de los medios de comunicación y la industria disquera mexicanos. El rápido proceso de asimilación y mercantilización del rock sucedido en Estados Unidos, había sido la pauta para el desarrollo comercial de su versión mexicana. Específicamente, al interior de Telesistema Mexicano, la “barra juvenil” comenzó a modificarse.

Los números musicales de los grupos mexicanos de *covers* de rock presentados por la televisora durante los sesenta empezaban a resultar sosos y repetitivos para finales de la década. La necesidad de generar contenidos propios, la renovación de los ejecutivos al interior de la empresa y las nociones mercantilizantes del rock anglosajón en los festivales, impulsaron algunas nuevas ideas de contenidos audiovisuales en Telesistema Mexicano.

Uno de los más cercanos colaboradores de Emilio Azcárraga era un emigrado español, Luis de Llano Palmer, responsable de la programación de contenidos en la televisora. En 1970, de Llano Palmer metió a su hijo Luis de Llano Macedo a la empresa y le asignó el puesto de director de promoción del canal 5.¹⁹

El primer proyecto de Luis de Llano al frente del canal 5 fue organizar una serie de programas dedicados al rock. Su paso por Estados Unidos durante la década de los sesenta, cuando estudiaba Comunicaciones en la Universidad de Houston²⁰, lo puso en contacto con los festivales de rock estadounidenses.

La idea era transmitir canciones televisadas de grupos estadounidenses, principalmente de sus participaciones en los festivales musicales, a la par de presentaciones de los grupos de la “onda chicana”. El programa se llamó “La onda de Woodstock”, para aprovechar la fama del festival de rock más popular de la década anterior. Se transmitía los domingos por la mañana en el canal 2.

La lógica de las canciones televisadas “era originalmente una idea comercial; de hecho, un mejor nombre para los videos de rock sería ‘anuncios de rock’, dado que son herramientas publicitarias para las compañías de discos”.²¹ Estas transmisiones

¹⁹ Luis de Llano, *Expedientes Pop*, México, Planeta, 2016, p. 101.

²⁰ *Ibid*, p. 86.

²¹ “The rock video idea was originally an advertising idea; in fact, a better name for rock videos is really “rock promos”, since they are widely seen as promotional tools for the record companies”. E. Ann Kaplan, *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, Nueva York/Londres, Mathuen, 1987, p. 13. (Traducción libre del autor)

fragmentaban el discurso de los rockeros anglosajones, que podía llegar a contener algunos mensajes de somera resistencia o disidencia por parte de los artistas, como en el caso de The Beatles, Jimi Hendrix, Joan Baez, Bob Dylan, Arlo Guthrie y algunos otros. Así, “La onda de Woodstock” ponderaba el aspecto de entretenimiento y consumo del rock y los festivales de rock, por encima de cualquier otro aspecto de la cultura juvenil norteamericana.

El conductor de “La onda de Woodstock” era Jacobo Zabloudovsky. Para entonces, era un comunicador televisivo en ciernes. Apenas el 7 de septiembre de 1970 a las 11 de la noche había iniciado la emisión del longevo noticiario “24 Horas” en el canal 2.²² A la larga, su estilo de dar las noticias impuso un modelo en la televisión mexicana, caracterizado por la cercanía con el gobierno. La doble lealtad de Zabloudovsky parecía ilustrarse con los enormes audífonos de diadema con los que acostumbraba salir al aire, “...al servicio de dos jefes: Emilio Azcárraga Milmo y el presidente de la República”.²³

En el programa participaban, además de Luis de Llano y Zabloudovsky, algunos otros jóvenes del equipo del director de contenidos del canal 5, como: Michell Strauss, Julio Molina, Eduardo Davis Custer, Bob “Orange”, Joe Vera, Eli Vera, Carlos Alazraki y en el aspecto más específicamente musical, Jaime Almeida y Óscar Sarquiz.²⁴ La primera transmisión de “La onda de Woodstock” estuvo dedicado “al rock y a los jóvenes” y la segunda “a la música afroamericana”.

El equipo formado en torno a Luis de Llano comenzó a discutir la posibilidad de organizar un festival de rock en México al estilo de los estadounidenses que sintonizaban en sus transmisiones. Las pingües ganancias obtenidas por aquellos, resultaban un fuerte aliciente tanto para jóvenes como para viejos ejecutivos de la televisora. La idea cobró forma al contactar con otros dos jóvenes empresarios: Eduardo López Negrete y Justino Compeán. Tras algunas sesiones de debate sobre la estructura, los patrocinadores, las inversiones necesarias y las altas expectativas de beneficios económicos, el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro comenzaba a gestarse.

²² Fernández y Paxman, *op. cit.*, p. 201.

²³ *Ídem.*

²⁴ De Llano, *op. cit.*, pp. 102-110.

3. La organización del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971

3.1. La conformación del grupo empresarial del Festival de Rock y Ruedas

A 80 kilómetros de Toluca, cerca de Valle de Bravo, en el Estado de México, se encuentra un pequeño pueblo llamado Avándaro. Ahí se habían realizado una serie de carreras de coches durante la segunda mitad de los años sesenta: el Circuito Avándaro. A pesar de ser tristemente célebres por el fallecimiento del piloto Moisés Solana en 1969, las ediciones previas habían gozado de cierta fama por reunir a importantes referentes del mundo automovilístico. El joven empresario, gerente general de la Promotora GO S.A., Eduardo López Negrete, vio la oportunidad de reanimar la tradición transcurridos dos años de la muerte del infausto conductor. Para gestionar los permisos necesarios para llevarlo a cabo, aprovechó las buenas relaciones empresariales de su familia con Carlos Hank González. “El profesor”, como llamaban a Hank González, era gobernador del Estado de México (1969-1975) y también la cabeza del “Grupo Atlacomulco”, integrado por los políticos mexiquenses más poderosos, ambiciosos, corruptos y con íntimos vínculos con el mundo empresarial. “El imperio financiero de los Hank abarca desde la distribuidora de Mercedes Benz en México, hasta empresas de transporte, compañías eléctricas, de bienes raíces, financieras y de teléfonos. Según la revista ‘Forbes’, su fortuna asciende a mil 300 millones de dólares”.²⁵ La alianza entre los López Negrete y Hank González facilitó mucho las gestiones para pedir los permisos al Presidente Municipal de Valle de Bravo, Juan Montes de Oca, para llevar a cabo las competencias automovilísticas en septiembre de 1971.

Eduardo López Negrete era muy cercano a Justino Compeán, quien trabajaba en la agencia publicitaria McCann-Erickson y llevaba la cuenta de Coca-Cola en México. Como Compeán trabajaba con la refresquera, pensó en incluirla como patrocinador del revitalizado Circuito Avándaro, tal como lo habían hecho el Festival Piedra Roja 1970, en Chile. Ambos jóvenes empresarios discutieron la idea de incluir algunos números musicales como preámbulo a las carreras, para generar un evento más completo, como planteó el propio López Negrete:

Bueno, esta idea nació gracias a las facilidades que nos han dado las autoridades... Esta idea nació... de uno de los organizadores, que es el Sr. Justino Compean, Vicepresidente de

²⁵ “La muerte de Hank González”, *Revista Proceso*, 12 de agosto de 2002.

la Macan Ericson Stampton (sic), la compañía más grande de publicidad en el mundo. Son los que manejan la publicidad, entre otras cosas, por ejemplo de la Coca-Cola, Del Monte, de muchísimas compañías.²⁶

Fue en este punto en el que Luis de Llano Macedo y Telesistema Mexicano entraron en juego. López Negrete y Compeán se acercaron a él para comentarle su proyecto. De Llano, bien empapado en los ímpetus mercantilizadores de los festivales de rock, rápidamente concretó la idea en lo que llamaron Festival de Rock y Ruedas. Incluso, acordó dedicar el tercer programa de “La onda de Woodstock” a promocionarlo.

Así quedó integrado el equipo de organización del Festival: Eduardo López Negrete como director general del festival, por ser el de los vínculos con el gobierno mexiquense; Luis de Llano como encargado de la parte musical, la promoción en radio y televisión, sonido e iluminación, así como la transmisión en medios, por ser el enlace directo con la televisora; Justino Compeán, como responsable de publicidad y patrocinadores, con especial énfasis en la refresquera Coca-Cola. A ellos se agregó David Dagrosa como responsable de las carreras de coches, pues había participado como corredor de autos en varias de las ediciones anteriores del Circuito Avándaro.²⁷ El equipo estaba conformado por “juniors”, cada uno bien posicionado en su rubro y con la capacidad de establecer enlaces para obtener el mayor provecho comercial de todos los aspectos del Rock y las Ruedas.

Con el ingreso de Luis de Llano a la organización del festival, Telesistema Mexicano se convirtió en el gran eje sobre el cual giró la toma de decisiones. Se priorizó la posibilidad de grabar y convertir al concierto en un producto televisivo comercializable, siguiendo el modelo de los festivales anglosajones como Monterey 1967, Woodstock 1969 y Isle of Wight 1970. Esto quedó asentado claramente en el proceso de planeación, pues originalmente se llevaría a cabo el 5 de septiembre de 1971, pero López Negrete solicitó el cambio al 11 y 12 del mismo mes, lo cual: “se debe básicamente a que las Unidades Crucero de Telesistema Mexicano estarán ocupadas en el Estadio Azteca y por ello no contamos con los servicios de producción para Televisión”.²⁸ Así, la televisora confirmó que llevaba la batuta en la organización del evento, incluso por encima de las autoridades

²⁶ Eligio Calderón *et al*, *Avándaro: ¿aliviane o movida?*, México, Extemporáneos, 1971, p. 19.

²⁷ Así quedó asentado en el organigrama presentado por Eduardo López Negrete a las autoridades del gobierno del Estado de México para obtener los permisos para el “Festival de Rock y Ruedas”. *Informe sobre el festival de Avándaro*, Gobierno del Estado de México, septiembre de 1971, Tomo I, pp. 12-13.

²⁸ *Ibid*, p. 15.

gubernamentales del Estado de México, quienes habían establecido la fecha de antemano. La capacidad de negociación tanto de la emisora de televisión como de los “juniors” organizadores, fue un ejemplo fehaciente de los cercanos vínculos establecidos entre la clase empresarial y el poder político.

La intención primordial de llevar a cabo el concierto era la posibilidad de que la televisora lo grabara en *videotape* para posteriormente programarlo en la “barra juvenil” de la emisora. Para empezar, el cuarto programa de “La onda de Woodstock” estaría completamente dedicado al festival. Generar contenidos televisivos se convirtió en la principal finalidad del “Festival de Rock y Ruedas”. De no completarse este objetivo, la organización carecería de sentido, pues la motivación estaba en la visión comercial de Telesistema Mexicano, la Coca-Cola y las disqueras.

Para difundir el evento, Luis de Llano contactó a sus amigos Joe y Eli Vera para pedirles que diseñaran un póster. Anteriormente, había trabajado con ellos para rediseñar el logotipo del Canal 5 de Telesistema Mexicano. El cartel, del que habría mucho que decir, pero que, para fines de este trabajo, sólo se abordará en uno de sus aspectos, mostraba a un sujeto caminando hacia el horizonte con una guitarra a cuestas. En consonancia con los referentes extranjeros de la televisora para retratar a la juventud, los Vera contactaron a un amigo europeo suyo para servirles de modelo en la fotografía. (Fig. 5) El afiche fue colocado en la agencia de coches Automex, donde se podían adquirir los boletos para el festival por 25 pesos.²⁹

²⁹ *Informe sobre el festival de Avándaro*, Gobierno del Estado de México, septiembre de 1971, Tomo I, p. 15.

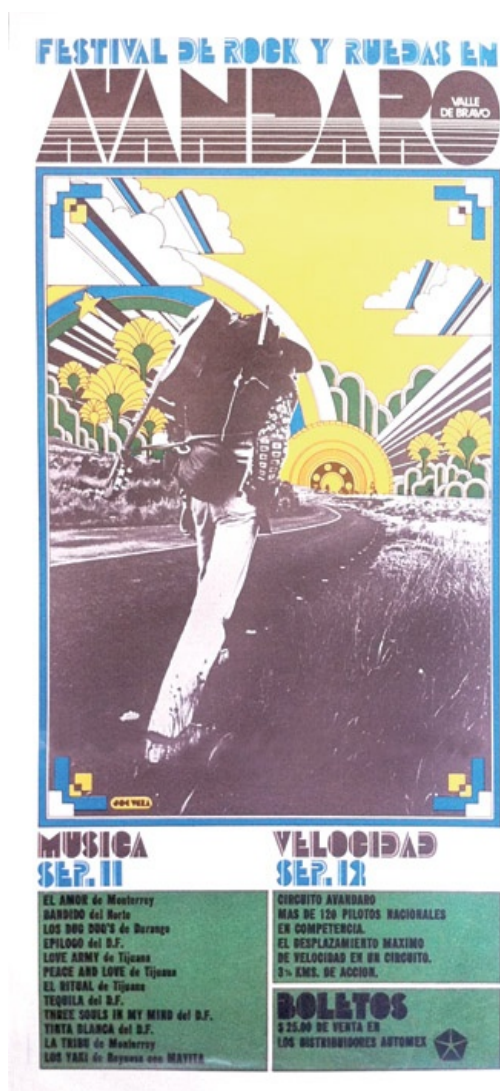


Fig. 5. El modelo *hippie* fotografiado en el cartel del Festival de Rock y Ruedas, fue el diseñador británico Barney Cox. Archivo personal de Alberto Rodríguez

La invitación a participar en el evento fue declinada por el famoso guitarrista Javier Bátiz, al tener programadas actividades previas en el Terraza Casino. Otro de los grupos populares del momento, *La Revolución de Emiliano Zapata*, también tenía un compromiso ya agendado. Ante este panorama, un personaje cercano a Luis de Llano, Armando Molina, que se encargaba de manejar algunas de las bandas de la “onda chicana”, consiguió armar el programa final con: El Amor, La Tribu, Bandido, Los Dug Dugs, El Epílogo, Tequila, Tinta Blanca, El Ritual, Peace and Love, Los Yaki, Three Souls in My Mind y Love Army, sin embargo, los últimos no pudieron llegar por un accidente en el camino, así como La Tribu, que fue sustituida por La División del Norte.

3.2. El Festival de Rock y Ruedas en Avándaro: 11 y 12 de septiembre de 1971

La publicidad del Festival fue desplegada en radio, prensa y televisión, como el anuncio radiofónico en 590 La Pantera de la radio que decía:

Amigo, yo conozco un lugar arriba de las montañas donde llueve, brilla el sol y hay música, bellísima música. Se celebra el primer Festival de Rock y Ruedas; música y velocidad al cual, hermano, has de llegar preparado para experimentar la realidad que tanto hemos esperado. Nuestra congregación pacífica será la prueba para sobrepasar la confusión que existe entre la juventud. Por la noche y un día viviremos en contacto. En Avándaro, Valle de Bravo, será un lugar donde habrá un Festival de Música y Carrera.³⁰

Este tipo de publicidad sugería veladamente al Festival de Avándaro como una alternativa a los reclamos de los movimientos estudiantiles masacrados en 1968 y apenas unos meses antes –el Halconazo del 10 junio de 1971– de este evento, a los cuales se refiere como “la confusión que existe entre la juventud”. A las intenciones comercializadoras de la cultura juvenil, se le sumaba una consigna que buscaba reforzar la despolitización de los jóvenes que se habían mantenido al margen de las movilizaciones.

La respuesta de varios sectores de la juventud mexicana fue positiva. Desde el viernes 10 de septiembre hubo quienes comenzaron a congestionar la carretera a Toluca en su camino hacia Avándaro.³¹ A la entrada de Valle de Bravo, un letrero daba la bienvenida: “Coca-Cola, Paz y Amor”.³² (Fig. 6) Más adelante, en el terreno del Festival de Avándaro, un par de enormes refrescos de plástico inflables servían como señalización del principal vendedor de alimentos y bebidas del lugar: el “Almacén Coca-Cola”. Este establecimiento distribuía: “La vendimia. 2 carpas grandes concentraron cientos de cajas con cerveza. El precio, 4 pesos. Aparatos de la Coca-Cola; dos pesos el vaso. Papas fritas, 3 pesos. Un paquete chico de pan Bimbo, un tubo de paté y una lata de chiles serranos, 15 pesos”.³³

³⁰ Juan Jiménez Izquierdo, *Avándaro, una leyenda*, México, Eridu, 2011, p. 14.

³¹ *Ibid*, p. 21.

³² *Sin título (Avándaro)*, 16mm, Agencia Notimex, 1971, Filmoteca UNAM, 00:42.

³³ Calderón *et al*, *op. cit.*, p. 35.



Fig. 6. Una tienda de abarrotes a la entrada de la carretera de Valle de Bravo sirvió como arco de bienvenida-anuncio del principal patrocinador del festival, con logotipos de Coca-Cola en varias partes del frente del expendio. *Sin título (Avándaro)*, 16mm, Agencia Notimex, 1971, Filmoteca UNAM.

Los intentos por poner música grabada en el sonido del festival fracasaron desde el sábado 11 por la mañana. Ante el reclamo de cientos de asistentes que se habían adelantado a la fecha de la convocatoria, hubo que improvisar durante las pruebas de sonido. Por ejemplo, con una sesión de yoga dirigida desde el escenario por el ecologista Carlos Baca; la escenificación por parte del grupo de teatro de la UNAM, dirigido por el conductor de radio y dramaturgo Eduardo Ruiz Saviñón, de la ópera rock *Tommy*, escrita por el guitarrista de The Who, Pete Townshend en 1966³⁴; y tocaditas de grupos como La Fachada de Piedra y La Ley de Herodes, que no estaban anunciados en el cartel oficial del concierto, pero aprovecharon la ocasión para presentar algunas canciones.

A las tres de la tarde, un helicóptero comenzó a sobrevolar la zona del festival. El ruido se sumó a las fallas en el sonido e hizo volar algunas tiendas de campaña. Desde el cielo, la aeronave lanzó miles de volantes. Algunas versiones afirman que los volantes tenían el anuncio: “La Ofensiva Pop 71 de CBS está presente en Avándaro con los Tequila”³⁵, pero un agente de la Dirección Federal de Seguridad lo registró así en su informe:

³⁴ Jiménez Izquierdo, *Op. cit.*, p. 34.

³⁵ Luis González Reimann, “Ceremonia Cósmica, Poca Música” en *Piedra Rodante*, núm. 6, 30 de octubre de 1971, p. 18.

A las 15.00 horas se escuchó el ruido producido por el motor de un helicóptero. Al aparecer otro helicóptero, los organizadores, utilizando los aparatos de sonido, hicieron saber a los jóvenes que no temieran, que todo estaba en regla con las autoridades y que por lo tanto no deberían hacer caso a esos aparatos. Cuando nuevamente hizo su aparición uno de esos helicópteros... le arrojaron proyectiles... posteriormente desde el aparato se lanzaron unos volantes por medio de los que se hacía propaganda de los discos marca Epic... los organizadores, antes de conocer el contenido de esta propaganda, por el micrófono exhortaron a los asistentes a que sea cual fuere el contenido de la propaganda, la usaran para limpiarse las nalgas.³⁶

Los problemas con el audio continuaron durante la primera presentación programada, la de los Dug Dug's a las ocho de la noche. El acceso a él ha sido a través de las grabaciones del concierto hechas por Telesistema Mexicano, que, de origen tiene severas deficiencias. El sonido de la guitarra de los Dug Dug's se distorsionaba por un cortocircuito en la conexión al amplificador, el bajo estaba mal ecualizado, el sonido de las tarolas predominaba por encima de todos los demás instrumentos y la voz del vocalista apenas alcanzaba a escucharse.³⁷ Al bajar el volumen o hacer callar los instrumentos, la rechifla de los espectadores no se hacía esperar. Para este momento el área del festival estaba abarrotada y, entre el lodo, se había instalado un improvisado campamento.

El vocalista de los Dug Dug's, Armando Nava, tuvo algunos desencuentros con el público, cuando varias personas comenzaron a escalar la estructura metálica de la tarima y de las torres de iluminación, por la dificultad para ver o escuchar. “¡Eh, miren, maestros, tenemos el primer problema ya grave! Esta torre de aquí se está cayendo. Es necesario que se retiren inmediatamente porque se viene para abajo eso. Alivianen esa onda, maestros. Retírense de ahí, que se sienten, todos al suelo. Eviten el contacto con la torre. Todos tomen un asiento. Todos al suelo, maestros, agarren la onda por favor”.³⁸ Y más tarde, “si esta gente no se sienta, y la que está aquí abajo se baja, esto se va a acabar. Por favor, maestros, siéntense, jalen la onda”.³⁹ A estos llamados, el público respondió lanzando latas y demás basura hacia el escenario y hacia las torres indistintamente, “por favor no tiren cosas, por favor, les pedimos. La gente sí se va a bajar. Sí se van a bajar todos por favor”. Hacia el

³⁶ Graciela Iturbide y Federico Rubli, *Yo estuve en Avándaro*, México, UNAM/Trilce/Gobierno del Estado de México, 2016, p. 17.

³⁷ Audio del *Festival de rock y ruedas*, grabado por Telesistema Mexicano, Colección de Alfredo Gurrola.

³⁸ *Ídem*.

³⁹ *Ídem*.

final de la tocada, Nava dejó de regañar al público, pero los problemas en el audio no cesaron hasta que terminó su presentación.

La siguiente banda en actuar fue El Epílogo, de Carlos “El nono” Zaldívar. Tras interpretar algunas de sus canciones como *He buscado por todo el mundo*, bajaron del escenario, que quedó vacío ⁴⁰ durante una hora, pues las fallas en el audio no permitían continuar con el concierto.

La disposición del escenario a 4 metros de altura⁴¹ no permitía a los jóvenes ver a las bandas tocar, por lo que escalaban las torres de iluminación y la estructura tubular del proscenio para tener una mejor perspectiva, ya si no en lo auditivo, por lo menos en lo visual. Los organizadores no previeron estas dificultades, ni tampoco la fragilidad y poca estabilidad de las estructuras metálicas. Lo único que presentadores y músicos podían hacer desde sus micrófonos era conminar a la ascendente multitud, “en buena onda”, a que dejara de hacer tambalear la estructura por el peligro de tirarlos y “echar a perder todo”.⁴²

Más tarde, durante la presentación de La División del Norte, una chica se subió al toldo de un camión de mudanzas estacionado junto al escenario y comenzó a quitarse la ropa mientras se contoneaba al ritmo de la música. Los reflectores que iluminaban el escenario, dirigieron su luz hacia ella, así como las miradas de los embelesados jóvenes que la rodeaban. “Muchos cuates ponían cara de idiotas, pues no podía creer lo que veían y es que no están acostumbrados a esto, Pero después de un rato como que despertaron y empezaron a gritar y a decirle a la chava: ‘¡el pantalón, el pantalón!’”.⁴³

El desnudo de esta joven se convirtió en uno de los referentes más controvertidos de lo que el escritor José Agustín consideró “una fiesta dionisiaca notablemente inofensiva”⁴⁴ y fue bautizada por la prensa como “la encuerada de Avándaro”. Para Guillermo Sheridan, andar encuerado se diferencia del estar desnudo, por la relación que se establece con los demás: “andar encuerado incluye a un público que atestigüe la encueradez”.⁴⁵ Desnudarse en un ejercicio solitario, mientras que en lo “encuerado” media lo performático en el acto de quitarse la ropa. El o la “encuerada”, lo está con respecto a otro o a otros.

⁴⁰ Iturbide y Rubli, *op. cit.*, p. 18.

⁴¹ Jiménez Izquierdo, *Op. cit.*, p. 32

⁴² *Ídem.*

⁴³ José Luis Pluma, “Festival de Rock y Ruedas en Avándaro o cómo estuvo la onda” en *Ídolos del Rock*, no. 78, octubre 1971, p. 30.

⁴⁴ José Agustín, *La contracultura en México (2ª. ed.)*, México, Random House Mondadori, 2012, p. 86.

⁴⁵ Guillermo Sheridan, *Viaje al centro de mi tierra*, Oaxaca, Almadía, 2011, p. 51.

La “encuerada” fue algo más que el performance descrito por Sheridan. La represión vivida por los jóvenes de la época también se manifestaba en las limitaciones impuestas por la moral conservadora. En alguna medida, Avándaro le planteó a la juventud un espacio apartado, alejado de la sociedad que los reprimía, no sólo en el plano político – de lo que, en realidad, la mayoría de los asistentes al festival eran bastante ajenos—, sino principalmente en aspectos de la vida cotidiana como la sexualidad y la desnudez. En ese sentido, la chica quitándose la ropa representaba cierta reafirmación de la libertad.

Para los sectores más conservadores de la sociedad mexicana y varios periódicos y revistas, la chica desnuda se convirtió en el símbolo de la degradación y la pérdida de valores entre los jóvenes. Y de ella se valieron para condenar al evento y a sus asistentes como degenerados, orgiásticos y sodomitas.

El calificativo de “Orgía de la decadencia”⁴⁶ iba directamente a quienes, como la “encuerada”, se habían quitado la ropa. Además, el reportero se mostraba escandalizado por las drogas consumidas en el festival. Otros periódicos, como *La Prensa*, editorializaron aún más el asunto: “Sodoma: Deseamos sinceramente que esos síntomas de enfermedad moral en un grupo tan numeroso como el que se dice que concurrió a ese festival no sean el principio de una enfermedad colectiva que pueda llevar a un infausto desenlace al futuro de nuestro país”.⁴⁷ En este caso, las incipientes y superficiales manifestaciones de libertad, como el desnudo, eran señal de alerta, pues en la nota consideraban que la moral mexicana se vulneraba con ello. Para evidenciar aún más el origen conservador de su alarma, establecían un simil entre Avándaro y la ciudad bíblica de Sodoma, condenada, por la ligereza de sus habitantes, a la destrucción con una lluvia de fuego y azufre.

Siguió el grupo Tequila, con su vocalista Maricela Durazo, apodada “la Janis Joplin mexicana”, la voz de Mario “El cuñado” Ontiveros y la batería de Micky Salas.⁴⁸ Durante su presentación, una chica perdió el conocimiento y se desmayó. La reacción del público fue pasarla por encima de las cabezas para sacarla del tumulto, pero aprovecharon para quitarle algunas prendas de ropa en el camino. Desde el micrófono, Ontiveros los exhortó a no hacerlo, con el argumento de que podría tratarse de su propia “carnala”:

⁴⁶ “Orgía de la decadencia” en *El Día*, 15 de septiembre de 1971, p. 5.

⁴⁷ “Sodoma” en *La Prensa*, 18 de septiembre de 1971, p. 1.

⁴⁸ Enrique Marroquín, “Dios quiere que llueva para unirnos” en *Piedra Rodante*, núm. 6, 30 de octubre de 1971, p. 11.

Agarren la onda, no sean gandallas, maestros, esa chava que tienen ahí puede ser su carnala; ese chavo que está ahí, aliviáname a esa chava de volada; no hay que ser gandallas, maestros, cubran bien a ese chava; que no tenga ningún problema; déjenla en paz ahí maestros, no sean gandallas, hijos; denle chance a esa chava, ella vino a divertirse, respétenla y cúbranla; cubran a esa muchacha, cubran a esa muchacha (sic), está inconsciente; todos siéntense, todos siéntense (sic), no se mueva nadie; cubran a esa muchacha. Viene inconsciente, por favor.⁴⁹

En los audios del festival grabados por Telesistema Mexicano hay algunas pistas para detallar esta situación, que alude también a la incapacidad de los organizadores para hacerse cargo de la seguridad del público; delegándole a los propios asistentes esta responsabilidad: “elegían de entre el público a los más bravos y les daban una banda roja con símbolos de amor y paz, para que se encargaran de la seguridad durante el evento”.⁵⁰ Y por el otro, la dificultad para brindar atención médica para quienes tenían una sobredosis, claustrofobia o asfixia:

Paren tantito, por favor. Para seguir adelante, compañeros. Otra vez, una emergencia. Todos siéntense, todos siéntense, levanten al que está mal. Levanten al que está mal, carguen al chavo que está en el suelo, de volada. Levanten a ese maestro que está en el suelo, fíjense todos en dónde están pisando, por favor. Levanten a la gente que está en el suelo, agarren la onda maestros, el que está abajo puede ser uno de ustedes. Levanten a esa gente. Cárquenlo entre todos hasta arriba, sáquenlo hasta arriba...⁵¹

Sin embargo, para Armando Nava, de los Dug Dug's, el recuerdo de este tipo de episodios es mucho menos violento y más bien un referente de la solidaridad en Avándaro: “una chava que cargaron en ese momento cuando se desmayó y que la sacaron en buena onda toda la gente”.⁵²

Al filo de la media noche del 11 de septiembre, la banda tijuanense Peace and Love subió al escenario e interpretó una canción cuyo coro decía:

I like mariguana,
You like mariguana,
We like mariguana too...⁵³

Para introducir la pieza el vocalista lanzó una consigna en torno al cannabis: “Nuestro himno, de todos, ya saben cuál es, mariguana, carnales, mariguana, simón (...)”

⁴⁹ Audio del *Festival de rock y ruedas*, grabado por Telesistema Mexicano, Colección de Alfredo Gurrola.

⁵⁰ Como lo narró Justino Compeán en: “Avándaro tenía aval de Televisa y del gobierno”, *El Universal*, 11 de septiembre de 2017.

⁵¹ Audio del *Festival de rock y ruedas*, grabado por Telesistema Mexicano, Colección de Alfredo Gurrola.

⁵² Fonograma: *Avándaro, Por fin... 32 años después*, Ludell Records/Bakita Records, 2003.

⁵³ *Ídem*.

con esta rola nos identificamos toda la juventud de ahora...”.⁵⁴ Conforme avanzó la canción, este mismo personaje amenazó: “chingue a su madre el que no cante”. Por el uso de palabras altisonantes y las referencias al uso de drogas, la Secretaría de Gobernación ordenó la interrupción de la transmisión en vivo del concierto por parte de la estación “Radio Juventud”. Éste, era conducido por el mismo presentador que el programa de televisión “Discotheque Orfeón A Go Go”, Félix Ruano.

Durante la presentación de El Ritual hubo problemas con la iluminación y el micrófono dejó de transmitir sonido, así que el público respondió con más chiflidos. “El sonido comenzó a fallar intermitentemente, lo que hacía que el órgano de Martín Mayo y la voz de Frankie durante la interpretación de *Easy Woman* se escuchara muy mal”.⁵⁵

Ya en la madrugada del 12 de septiembre, Bandido tocó durante unos cuarenta minutos, que comenzaron con sus canciones *Freedom Now* y *El tema de Bandido*. Con ello lograron animar el ambiente decaído por la fallida presentación de El Ritual, aún cuando los problemas técnicos continuaron.

Los Yaki subieron a tocar, pasadas las dos de la mañana, con su vocalista Mayita Campos y ya sin Benny Ibarra, quien se había vuelto solista. Cuando se disponían a comenzar su presentación, la luz se fue por completo y los técnicos tardaron más de cuarenta minutos en reestablecer la energía eléctrica, que se había reducido a un solo foco sobre el escenario.⁵⁶

Entre las tres y las cuatro de la mañana, Tinta Blanca subió al escenario, para presentarse frente a una concurrencia cansada de las fallas técnicas, los regaños, las dificultades para ver a los grupos, la lluvia que comenzó a las dos de la mañana y las deterioradas condiciones del terreno enlodado de Avándaro. El vocalista Sergio “Keko” Figueroa comenzó su número con el grito “Avááándaro...”, que se convirtió en un emblemático referente del festival, a la par de la composición que el bajista Tomás Pacheco hizo especialmente para el Festival: *Avándaro*.

Los reclamos del público se reanudaron cuando ya comenzaba a amanecer con la presentación de El Amor, de Monterrey. Sus composiciones no lograron despertar la empatía del público capitalino, pues fueron calificadas como “fresas”, a pesar de que, en el

⁵⁴ *Ídem*.

⁵⁵ Iturbide y Rubli, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁶ *Ibid*, p. 27.

norte del país, su canción *I Love You More* gozaba de cierta popularidad. Además, la gente ya comenzaba a cansarse de los continuos regaños desde el escenario, a la par de las fallas organizativas en el Festival, los apagones y el enlodamiento por la lluvia.⁵⁷

Para cerrar el concierto, alrededor de las 6 de la mañana, Three Souls in My Mind tocó *Street Fighting Man*, de los Rolling Stones. El vocalista, Alejandro Lora, presentó la canción como una referencia a los estudiantes asesinados unos meses antes, el de 10 de junio, en una protesta en la Ciudad de México contra el gobierno mexicano. Sus palabras fueron: “en este festival se ha hablado mucho de paz y amor y esas cosas son muy buena onda, pero eso no es el rock, y para demostrar que nos importan cosas como el 10 de junio vamos a tocar una canción de los Stones que se llama *Street Fighting Man*”.⁵⁸

Three Souls in My Mind presentó una canción que en apariencia contradecía la opinión de los organizadores. Eduardo López Negrete se había pronunciado por despolitizar a toda costa al festival y estaba decidido a prohibir que los asistentes introdujeran libros o cualquier otro tipo de lectura al espacio del festival. Una medida intolerante y a todas luces irracional:

...Nos hemos metido (sic) que nadie pueda pasar ningún tipo de literatura. Solamente hemos permitido a unos señores que venían de *Novedades* a repartir una sobre la cuestión religiosa ¿no?, la cual creemos que eleva la cultura a cualquiera. Eran específicamente de religión católica.⁵⁹

El pronunciamiento de López Negrete dejaba claro su nivel educativo y cultural. Para él, la única lectura válida era la propaganda religiosa y anatemizaba a la literatura. Este criterio probablemente encontró eco en el racismo y el clasismo de Telesistema Mexicano. El equipo de organizadores se caracterizó por su incapacidad para resolver problemas y su conservadurismo los llevó a escandalizarse cuando los “onderos”⁶⁰

⁵⁷ Audio del *Festival de rock y ruedas*, grabado por Telesistema Mexicano, Colección de Alfredo Gurrola.

⁵⁸ González Reimann, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁹ Arana, *op. cit.*, p. 272.

⁶⁰ En lo sucesivo se utilizará el término “ondero” como una manera de referir a los jóvenes de las clases medias incapaces de incorporarse de lleno al proceso mercantilizador de la vida cotidiana. Es decir, jóvenes que consumían, en cierta medida, los productos culturales promovidos por los medios de comunicación masiva, como el rock, pero que no respondían al estereotipo trazado por estos, sino que, incluso, llegan a desafiarlo y a contradecirlo, como se analizará más adelante, con relación al Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971. No se obvia el hecho de que referir y englobar las individualidades en una sola categoría, precisamente como ésta, puede ser simplificador; sin embargo, a partir de la conciencia de esto, se buscará caracterizar a estos jóvenes, a partir de su heterogeneidad y no respondiendo estrictamente a los postulados que Carlos Monsiváis, José Agustín y Parménides García Saldaña elaboraron en los años sesenta y setenta, al contrario, se buscará matizarlos y problematizarlos.

participantes el festival derrumbaron su imagen idealizada de cómo tendría que ser éste y el público asistente.

El coordinador musical del festival y representante de varios grupos de rock, también reiteró lo poco que para él tenía que ver la concentración de jóvenes en el concierto con las movilizaciones estudiantiles, a las que les restó cualquier importancia:

Dejamos para la historia el recuerdo de esta reunión multitudinaria, que trascendió en el aspecto musical, cultural, artístico, ideológico y social, sin tener implicación alguna con la política pese a las matanzas previas de estudiantes en 1968 y en junio de 1971, meses antes del Festival.⁶¹

Por su parte, Luis de Llano se vanaglorió de la distancia entre los asistentes al festival y las personas que se manifestaban en los monumentos públicos:

Cabe destacar que, al terminar el evento, el público asistente no dejó el muladar que dejan los manifestantes después de tomar el Monumento a la Revolución, por ejemplo. Y ninguno de los 250 mil fanáticos exhibió ni por error, una pancarta con lema político.⁶²

En los tres casos, queda clara la visión despectiva de los organizadores sobre la sociedad mexicana. La religiosidad y conservadurismo de Eduardo López Negrete se conjuntó con la desvinculación de la realidad de Armando Molina y el clasismo de Luis de Llano. El pensamiento de los organizadores de Avándaro era mucho más cercano a los sectores conservadores escandalizados por los desnudos, las drogas y el rock, que a los participantes del festival. Probablemente sea por eso que perdieron el control sobre el concierto, pues es cuestionable que estuvieran conscientes de lo que hacían.

Mientras los organizadores buscaban despolitizar a toda costa el concierto, Three Souls in My Mind aprovechó la represión perpetrada unas semanas antes del festival, para presentarse como un grupo de rockeros presuntamente conscientes al interpretar *Street Fighting Man*, de The Rolling Stones, que decía:

What can a poor boy do
Except to sing for a rock and roll band
Cause in sleepy London town
There's no place for a street fighting man. No!⁶³

En realidad, la pieza era bastante complaciente al proponer cantar rock como sustituto de las manifestaciones callejeras y la organización política. Por ello, se hizo evidente la inconsistencia de los Three Souls in My Mind al reivindicar esta canción como

⁶¹ Fonograma: *Avándaro, Por fin... 32 años después*, México, Ludell Records/Bakita Records, 2003.

⁶² De Llano, *op. cit.*, p. 113.

⁶³ Fonograma: The Rolling Stones, *Beggars Banquet*, Londres, London Records, 1968.

estandarte de lucha para rendir homenaje a los jóvenes movilizados asesinados. Parecía ser, más bien, una manera de participar en la moda de la canción de protesta y legitimarse con algunos sectores poco críticos de la juventud mexicana.

Pero, la obsequiosa visión del Three Souls tuvo cierta sintonía con una parte del público. Hacia el final del festival, algunos “onderos” se reunieron a fumar mariguana en torno de una especie de ofrenda con un copal encendido y una cruz hecha de ramas. Esta improvisación parecía buscar rendir homenaje a algunos muertos, aunque es tan difusa que lo mismo podría haber estado dedicada a los activistas asesinados que a los rockeros estadounidenses fallecidos por el excesivo consumo de drogas a principios de los años setenta, como Jimi Hendrix, Janis Joplin y Jim Morrison.

Al concluir el concierto, Avándaro quedó convertido en un basurero, a diferencia de lo que consideró Luis de Llano. Los organizadores del concierto no previeron los rastros humanos que tras de sí había dejado tal cantidad de personas, ni tampoco hicieron mucho para solucionarlo. Las carreras de coches, planeadas para el domingo y que fueron, en realidad, el origen de la planeación original del evento, se suspendieron, pues las condiciones del terreno ya no permitían que se llevaran a cabo.

Cientos de asistentes quedaron varados durante los días posteriores al concierto, pues los camiones que los habían llevado ya no estaban⁶⁴ y los aventones no eran suficientes para transportarlos de vuelta a todos.

Así como a la entrada de Avándaro, la consigna “Coca Cola, Paz y Amor” daba la bienvenida, en el camino de salida, colgando de un árbol, una pancarta reprochaba a los asistentes: “Juventud castrada y cobarde ¿por qué te dejas enajenar?”⁶⁵, cuya autoría se atribuyó a un Comité de Lucha Universitario, uno de los grupos de jóvenes que mantenían vivo el espíritu de la movilización estudiantil de 1968. Ellos consideraron al evento como una estrategia del régimen para desmovilizar a la juventud. También manifestaron sus sospechas por medio de pintas en las escuelas de la Ciudad de México, como en la Facultad de Derecho de la UNAM: “los halcones como los porristas tendrán su misión especial en el

⁶⁴ Entrevista con Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

⁶⁵ Jorge Martínez Rodríguez, “Opinan profesores de la Universidad” en *Piedra Rodante*, núm. 6, 30 de octubre de 1971, p. 27.

festejo, ya que existe la misión política de desquiciar al movimiento estudiantil por los medios de la música moderna y desvirtuar la acción política de la base estudiantil”.⁶⁶

El reclamo de los jóvenes de izquierda era coherente con la pretensión confesa del festival. Tal como se expresaba abiertamente en su publicidad, la intención de “sobrepasar la confusión que existe entre la juventud”⁶⁷, era una manera de llamar eufemísticamente a la desmovilización política. Así, entre los organizadores, la idea de la despolitización se volvió una consigna. Para los músicos también lo era en mayor o menor medida, pues la crítica a la sociedad estaba sobre todo en el plano de la contracultura, el desnudo, el consumo de drogas, el sexo libre o el rock. Sin embargo, en el público, específicamente con “los onderos”, la mera participación en el evento se convertía en un desafío más o menos involuntario para la construcción de estereotipos juveniles por parte del régimen y los medios de comunicación masiva como Telesistema Mexicano. Si bien, la confrontación no venía de una postura política clara, la propia marginalidad era un abierto reclamo al estado vigente de las cosas en el país.

Varios músicos que participaron en Avándaro también se quejaron, aunque en otro sentido. Se sentían incómodos con la escasa o nula cantidad de dinero que habían recibido por su participación, a pesar de la evidente intención comercial del festival. Además, el trato con personas enfocadas únicamente en el aprovechamiento económico, generó varios roces y quejas sobre los organizadores. En palabras de uno de los miembros del equipo de Luis de Llano, Óscar Sarquiz, en el Festival persistió el sentimiento de que:

Si los organizadores iban a sacar tanto dinero del aprovechamiento de todo esto, no era justo que las bandas percibieran la misma suma simbólica de un festival gratuito (...). A más de uno de los que protestaron se les dijo que se fueran si querían, que no hacían falta en un festival de tanta importancia (...). Muchas personas con las que se vieron obligados a tratar no tenían conocimiento ni interés sobre la música y, por lo tanto, obstaculizaron más que ayudar a su labor.⁶⁸

⁶⁶ *Expediente Avándaro*, Archivo General de la Nación, Informe del Director Federal de Seguridad Capitán Luis de la Barreda Moreno. Asunto: ESTADO DE MÉXICO, sin fecha.

⁶⁷ Jiménez Izquierdo, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁸ Óscar Sarquiz, “Humillación, fraude con los músicos” en *Piedra Rodante*, núm. 6, 30 de octubre de 1971, p. 14.

3.3. La reacción al festival

La prensa condenó al Festival desde su visión moral y conservadora. A cada periódico o revista le escandalizó algo distinto, pero la mayoría coincidían en los calificativos negativos a la juventud mexicana.

En el *Excélsior* les parecía impresionante lo que los jóvenes habían hecho con un espacio que se destacaba por su exclusividad elitista: “Decenas de jóvenes tomaron hoy por asalto al aristocrático club de golf de Avándaro y lo convirtieron en campo nudista, donde se fumó mariguana”.⁶⁹ En cierta forma, esta visión aunaba al escándalo moral por los desnudos y el consumo de drogas, el clasismo de considerar que el club de golf había sido “tomado por asalto”, como si hubiera sido en contra de los propietarios del espacio, quienes en buena parte, estaban entre los organizadores: la familia López Negrete.

En *El Sol de México*, el amarillismo los llevó a responsabilizar a los asistentes del festival de un hecho sucedido en la carretera México-Toluca: “Anoche corrió la primera sangre en este paraje, escenario del Festival Rock y Ruedas, al accidentarse un auto...”.⁷⁰ De hecho, estas vinculaciones con accidentes ajenos al festival, había comenzado desde el día 11, cuando inició el festival:

La insidia se desparramó aún antes de empezar la larga sesión de *roc* bucólico. Por ejemplo, el principal encabezado de primera plana de la edición vespertina de *Ovaciones* del sábado 11 es una flor de amarillismo: *Avándaro, Heridos y Volcaduras*. Dicen los pies de las fotos que rodean la cabeza alarmista: ‘Este infortunado trabajador no identificado es una de las primeras víctimas del magno festival de Avándaro. Fue arrollado por un automóvil que se dio a la fuga en la carretera México-Toluca’. (El festival no tuvo que ver nada con el accidente del infortunado trabajador no identificado.) ‘Dos personas resultaron gravemente lesionadas al volcar este pequeño Volkswagen’ (Tampoco existe la menor relación entre tal volcadura y el festival de *roc*).⁷¹

El Heraldo de México comenzaba denunciando la falsa detención de quince vendedores de droga en el festival y después reproducía un diálogo: “Un jovenazo –¿sería de la Portales, de la 20 de noviembre? – gritó a otro: ‘buzo con mis calcentines, apenas me los cambié ayer’ y se metió al agua para, al salir, ponerse sus calcetines de dos días”.⁷² Lo que en este caso les causaba escándalo eran los hábitos higiénicos de los jóvenes “onderos”, sumado al clasismo de relacionarlos con colonias de clase media baja.

⁶⁹ “Nudismo y mariguana” en *Excélsior*, 12 de septiembre de 1971, p. 1.

⁷⁰ “Detenidos y corre la sangre” en *El Sol de México*, 12 de septiembre de 1971, p. 12.

⁷¹ Observador, “Avándaro y la esperanza” en *Piedra Rodante*, núm. 6, 30 de octubre de 1971, p. 6.

⁷² “15 narcotraficantes detenidos en Avándaro” en *El Heraldo de México*, 12 de septiembre de 1971, p. 2.

En *El Universal*, su visión nacionalista asumió que la sustitución del escudo nacional por el símbolo hippie tendría que ser responsabilidad de alguien en estados alterados de conciencia: “Un acto irresponsable fue el que un ‘hipie’ bien ‘motorolo’ (mariguano) (sic) ondeara una bandera mexicana que, en lugar del Escudo Nacional con el águila, tenía un símbolo de ‘Paz y Amor’”.⁷³ La acusación era compartida por los sectores más conservadores de la sociedad mexicana. Dos semanas después del festival, el grupo “Juventud Nueva”, allegado al clero poblano, se reunió en la plaza principal de la ciudad de Puebla a lanzar consignas como: “Nuestra bandera no necesita signos importados” y “Juventud Nueva repudia el ultraje a nuestra bandera”. Más tarde, se les unieron alrededor de 800 personas a complementar las arengas con: “cristianismo sí, comunismo no”, porras a México y estrofas del himno nacional, según un informe de la Dirección Federal de Seguridad.⁷⁴ El razonamiento de estos grupos era relacionar entre sí todo lo que a ellos les pareciera una amenaza para su moral católica, desde las drogas hasta el comunismo.

El lunes siguiente al festival, *El Universal* le dio continuidad a la nota y ahora redujo la experiencia musical y festiva de Avándaro a un “Festival de Drogas”⁷⁵ que describía en los siguientes términos: “De la forma más cínica los ‘hippies’ se drogaron. Algunos formando un círculo en torno a su ‘maestro’ y en compañía de otros ‘hermanos’ fumaban un carrujo con todo un ceremonial”.⁷⁶ Además del propio consumo, el motivo de escándalo también estaba en el ritual profano, como aquél en el que un grupo de “onderos” se sentaron en torno a una cruz de ramas y un copal a fumar mariguana.

Algunas publicaciones amarillistas como la revista *Por qué?* calificaron a Avándaro como la “Miseria del régimen”.⁷⁷ En la nota caracterizaban al festival como una maniobra política del gobierno “para contrarrestar la creciente influencia de una generación que ha despertado a la vida social, política y económica desde el inicio del Movimiento Estudiantil y Popular y desprestigiarla ante los ojos de los ciudadanos y el mundo”.⁷⁸ Además, le atribuían la autoría y responsabilidad del festival al imperialismo norteamericano y el colonialismo cultural en términos muy similares a los que planteó Carlos Monsiváis:

⁷³ “Vandalismo” en *El Universal*, 13 de septiembre de 1971, p.1.

⁷⁴ *Expendiente Avándaro* de la Dirección Federal de Seguridad. Archivo General de la Nación, Galería 1 (DFS) 14-04-1971, legajo 1, 23 de septiembre de 1971.

⁷⁵ “Festival de Drogas” en *El Universal*, 13 de septiembre de 1971, p. 6.

⁷⁶ *Ídem*.

⁷⁷ Revista *Por qué?*, núm. 170, septiembre 30 de 1971.

⁷⁸ *Ibid*, p. 3.

¿Qué es la nación Avándaro?⁷⁹ Grupos que cantan en un idioma que no es el suyo, canciones inocuas; rechazo a la guerra de Vietnam, pero no a la explotación del campesino mexicano, pelo largo, astrología, pero no lecturas y confrontación crítica. Creo que la nación de Avándaro es el mayor triunfo de los mass media norteamericanos; es el Mr. Hyde de artículos, reportajes y crónicas sobre Woodstock. Es uno de los grandes momentos del colonialismo mental en el Tercer Mundo.⁸⁰

La desvinculación con respecto a la sociedad y a la situación mexicana aunadas a la visión del festival como una maniobra de desmovilización instrumentada por el régimen, fueron los aspectos más criticados por la prensa de izquierda y también por algunos otros sectores de la población, como los universitarios, que ya se mencionaron.

Un par de cámaras de Telesistema Mexicano grabaron el concierto con su Unidad Móvil, pero al llegar a la ciudad, los rollos fueron enviados a una bodega y el registro televisivo de Avándaro no fue programado conforme los planes iniciales. Según Luis de Llano, las grabaciones de la televisora ya desaparecieron o fueron destruidas.⁸¹ Sin embargo, parte del audio sí se conservó y dejó constancia de los problemas organizativos que hubo de principio a fin, especialmente con el sonido y en la complicada relación de la gente del escenario con el público. En realidad, la conservación del sonido fue un tanto fortuita. Luis Guitérrez y Prieto, productor de Cablevisión, consiguió algunas de las bandas magnéticas grabadas por Telesistema Mexicano y se las entregó al equipo de súperocheros para la edición final del documental sobre el festival que realizaron para esta filial de paga de la televisora. Actualmente se encuentran en la colección del director Alfredo Gurrola y han sido digitalizadas.

Mezclados entre la concurrencia de Avándaro, este pequeño de grupo de jóvenes aficionados al súper 8, filmaron distintos aspectos del festival con sus cámaras portátiles. La mayor parte de los personajes y situaciones que habían causado escozor a los organizadores y a Telesistema Mexicano, quedaron registrados en sus rollos.

⁷⁹ Carlos Monsiváis se refirió a “La nación de Avándaro” como “una forma de ser” desprendida de la construcción de un estereotipo sobre los asistentes al festival, similar a los términos con los que Abbie Hoffman habló de Woodstock: “¿Dónde reside usted?”, le pregunta el fiscal a Abbie Hoffman durante el juicio de Chicago. ‘En la nación de Woodstock’, es la respuesta fulgurante de Abbie. ‘¿Y eso qué es?’ ‘Es un nuevo pueblo, una nueva sociedad, un estado mental’”. La nación de Woodstock es el nombre que Abbie Hoffman dio a la contracultura tras el festival de 1969. Abbie Hoffman, *Yipie! Una pasada de revolución*, Madrid, Acuarela, 2013, p. 21.

⁸⁰ Carlos Monsiváis, “Carta de Londres”, *Periódico Excelsior*, 26 de septiembre de 1971.

⁸¹ De Llano, *op. cit.*, p. 117.

La presencia de los “onderos” en el festival escandalizó a los dueños de los medios de comunicación, que, desde su visión conservadora, clasista y racista de la sociedad, los descalificaron. Además, las fallas técnicas con la luz y el sonido, el descontento de los músicos y también de una parte del público, y la incapacidad del staff para establecer una buena relación con la audiencia, hicieron evidente la falta de visión de los organizadores sobre la juventud mexicana, a la que concebían únicamente como un excluyente estereotipo que ellos mismos habían formulado.

Avándaro fue para Telesistema Mexicano un golpe de realidad en el momento en que sus cámaras se toparon de frente con los jóvenes que “en vez de tratar de subir” a las aspiraciones del *american way of life*, optaron por “bajar hasta ‘bajo’”, al imitar a las clases marginadas. Esas a las que “El Tigre” despreciaba y buscaba desaparecer de su programación.

Finalmente, las filmaciones de Telesistema Mexicano no fueron transmitidos conforme lo planeado. La respuesta mediática ya había derivado en una descalificación más o menos generalizada de Avándaro. Además, la desorganización y las deficiencias en la calidad del sonido del festival, hicieron que los registros no pudieran transmitir la idea del rock que la televisora promovía. Aunque las cámaras enviadas por la empresa se concentraran en dirigir sus tomas al escenario, donde fueron colocadas, la presencia de los “onderos” entre el público no podía ocultarse, se evidenciaba en los incesantes regaños, que incluso interrumpían la música, en su ascenso por las torres de iluminación y, aún más, en su escalada por las estructuras del propio escenario. Telesistema optó por desaparecer sus rollos y asumir las consecuencias del rotundo fracaso comercial del Festival de Rock y Ruedas.

Los registros fílmicos de Avándaro que sí se incluyeron en un producto comercial, fueron los hechos por Jorge Fons para Carlos Humberto Hermosillo. Fueron tomas amplias del público del festival, fragmentariamente incluidas en una de las escenas de la película *La verdadera vocación de Magdalena* (Carlos Humberto Hermosillo, 1971) Por otro lado, del proceso de construcción mercantil del festival, la confrontación entre organizadores y “onderos” en el desarrollo del mismo, así como del progresivo fracaso del proyecto empresarial original, da cuenta el documental en súper 8 dirigido por Alfredo Gurrola, *Avándaro* (1971).

CAPÍTULO IV. AVÁNDARO: UN DOCUMENTAL EN SÚPER 8 (ALFREDO GURROLA, 1971)

El cine industrial mexicano registró cierto incremento de las inversiones gubernamentales a raíz de la llegada de Rodolfo Echeverría al Banco Cinematográfico a principios de los setenta, pero el cine nacional continuaba en crisis. La consigna estatal, demagógicamente llamada “apertura democrática”, incluyó el fomento a algunas películas de cine de autor y otras cuantas de temática social. Una de las instancias gubernamentales encargadas de instrumentar estas políticas culturales fue la Promotora Cinematográfica Mexicana (Procinemex), compañía publicitaria estatal, dirigida por Maximiliano Vega Tato. Por intermediación del realizador Manuel Michel, en 1971 Procinemex le ofreció apoyo al Taller Experimental de cine en 8 mm, integrado por Alfredo Gurrola, David Celestinos y Sergio García, entre otros.¹ La intención de Michel era atraer a otros jóvenes a los estatizados Estudios Churubusco, en los que él colaboraba con Carlos Velo en el recién creado Centro de Producción de Cortometraje.

El acuerdo entre Procinemex y los súperocheros nunca se concretó, pero la intención gubernamental de atraerlos fue ilustrativa de la incipiente importancia que los jóvenes realizadores comenzaron a adquirir a lo largo de la década de los setenta. Por ello, el gobierno no fue la única instancia que buscó aprovechar su producción. A mediados del mismo año, Luis Gutiérrez y Prieto, director de producción y contenidos de Cablevisión, les propuso a los miembros del Taller Experimental un convenio de colaboración.²

Cablevisión era un servicio de paga de televisión por cable ofrecido por Telesistema Mexicano. Transmitía películas mexicanas y series viejas de la televisora sin cortes comerciales, así como programas estadounidenses que en algunos casos carecían de interés para el público mexicano o de plano, eran contenidos censurados por el gobierno mexicano. Por ello, Gutiérrez buscaba contenidos propios que colocar en esos huecos de la programación. Dado que la pequeña empresa tenía recursos limitados, el súper 8 era una buena opción.

Las transmisiones de *Cable Cine Club Súper 8* comenzaron en julio de 1971 por el canal 7 de Cablevisión, los viernes a las 8:30 pm.³ El programa era conducido por Alfredo Gurrola y transmitía tanto las películas de los súperocheros como eventos sociales y

¹ Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, México, UNAM-Filmoteca, 2012, p. 75.

² *Ibid*, p. 125.

³ *Ídem*.

deportivos filmados por ellos mismos.⁴ En el marco de este acuerdo, Gutiérrez les planteó a los jóvenes realizadores ir a filmar el Festival de Avándaro, para exhibir los materiales en este espacio, pues “había manejado en Telesistema Mexicano la producción de espectáculos, con bandas musicales, etc., entonces tenía cierta conexión con la música. Se planeó como un programa especial”.⁵

1. La filmación

La propuesta de Cablevisión fue dirigida especialmente al Taller Experimental, al que Héctor Abadié ya también se había integrado para ese momento. Había una pequeña comunidad formándose en torno a este grupo de realizadores, sobre todo a partir de que nació el primer cine club de 8mm en la Corporación Artística de Colombia Moya y Manuel Michel, donde se reunían todos los viernes a las 7:30 de la noche.⁶

Las películas de Sergio García, David Celestinos y Alfredo Gurrola habían sido premiadas en el Primer Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 mm. Desde entonces comenzaron a colaborar, pero sus posiciones en torno a temas sociales y al cine, eran, en ocasiones, un tanto divergentes, pues no todos compartían los mismos referentes y se desenvolvían en medios sociales distintos. Celestinos tenía una línea de formación académica artística que los otros no. Gurrola provenía de una familia bien posicionada y su hermano mayor, Juan José, lo había acercado a la bohemia artística desde que era muy joven. Mientras que García acostumbró moverse en un medio más politizado y un tanto underground.

Sergio García guardaba buena relación con los escritores de la Onda como Parménides García Saldaña y José Agustín, a quienes invitaba frecuentemente a las proyecciones en la Corporación Artística, ahí “se solían pitorrear del nacionalismo y exploraban de manera crítica una cultura asociada al rock”.⁷ Estudió en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) entre 1968 y 1970⁸, pero su formación fue sobre todo empírica, en el súper 8. Hasta los años ochenta, se dedicó por completo a

⁴ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

⁵ *Ídem*.

⁶ “El S-8 aspira a los Ariel en 1972. Balance y proyección en México” en *Nuestro cine*, año I, núm. 12, 31 ene. 1972.

⁷ Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 52.

⁸ Perla Ciuk, *Diccionario de Directores del Cine mexicano 2009*, México, CONACULTA/Instituto Mexicano de Cinematografía-Dirección General de Publicaciones, 2009, p. 331-332. (Tomo I)

talleres, conferencias y la realización de películas en 8 mm, lo que le valió el apodo de “El súperochero”. Posteriormente, hizo películas principalmente en vídeo, aunque con cortometrajes como *Santa aventurera* (2006), volvió a trabajar con el formato súper 8 mm., pues desde los inicios del uso de este formato entre los jóvenes cineastas aficionados, él fue uno de sus más encarecidos promotores y defensores. Gran parte de su producción estuvo dedicada al rock, por lo que su participación en *Avándaro* marcó definitivamente un hito en su trabajo como realizador.

David Celestinos había comenzado sus estudios en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas cuando llegó el concurso de cine que lo llevó a inclinarse por la vía cinematográfica.

Desde muy joven, a Alfredo Gurrola le interesó la cultura fílmica. Acostumbraba ir de una a otra sala de cine por la colonia Polanco de la Ciudad de México, donde llegaba a ver hasta tres películas en el mismo día. Para él, esa fue la mejor formación cinematográfica que pudo haber tenido y de ahí le surgió la inquietud de comenzar a experimentar con la película de 8 mm. “Y qué mejor escuela que esa. Además, con la libertad, de que no estás con la urgencia de hacer un producto comercial, 100 por ciento narrativo. Puedes empezar a hacer tus surrealidades, tus onirismos, tus cosas raras”.⁹

En 1962, Gurrola ganó una beca para estudiar ingeniería espacial en Houston¹⁰, pero descubrió que su camino estaba en el arte. Durante el resto de la década de los 60, colaboró como asistente de dirección con su hermano, Juan José Gurrola, alternando con una breve militancia de izquierda y su trabajo de renta de automóviles en la Volkswagen¹¹, aunque durante un tiempo también intentó dedicarse a robar coches: “Yo era aficionado a robar automóviles, pero en diez años sólo conseguí un tractor. Siempre los encontraba con seguro, descompuestos o con un vigilante al lado”.¹²

Gurrola narró que su película, *El tercer suspiro* (1970), premiada en el Primer Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 mm, fue realizada de manera casi accidental:

⁹ Entrevista a Alfredo Gurrola, 21 de mayo de 2016.

¹⁰ “Alfredo Gurrola, el cine en ocho milímetros y la libertad de pensar” en *El Día*, sábado 24 de junio 1972.

¹¹ Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 45.

¹² “De ladrón amateur de automóviles a director cinematográfico: Alfredo Gurrola” en *Kena*, no. 248, noviembre 1973.

Donde yo chambeaba había un cuate que estudió fotocine en los Estados Unidos. Entonces nos pusimos de acuerdo, conseguí una cámara prestada y nos citamos el domingo siguiente a las siete de la mañana para filmar sin previo plan, con el guion en la cabeza. Pero mi cuate no se presentó. Entonces tuve que leer el instructivo de la cámara y a darle. Para ser honesto, te diré que me sorprendió mucho que “saliera” algo cuando fui a recoger el rollo. Ahí fue cuando sentí que iba a ganar. Edité la película a pura vista, ya que yo desconocía la existencia de la moviola (el aparato de montaje). Pues el caso es que gané y ya me tienes preparando la segunda para el concurso del año siguiente. Mi dedicación al cine me costó la chamba, me corrieron sin indemnización.¹³

Para estos tres realizadores, como para gran parte de los súperocheros, la mayor preocupación, además de conseguir recursos para el material de filmación, era la difusión de sus trabajos, por lo que la propuesta de Cablevisión les resultó muy llamativa:

Quién sabe cómo nos contactó Luis Gutiérrez, se hacían muchas exhibiciones y festivales en la Ciudad de México, en la Casa del Lago, en el Museo de la Ciudad de México, del súper 8, llegó a ver algún material y nos propuso programar ese material, sin pagarnos nada. Y pues a nosotros nos importaba la difusión, imagínate, de estar en una sede con 50 gentes, alcanzar un auditorio mucho mayor, aunque no como el de ahorita de Cablevisión. Entonces, era muy atractivo para nosotros. Era un material de chile, dulce y manteca, había cosas pasables por televisión, pero había otras muy combativas o no adecuadas para todo público, de la derecha...¹⁴

Las cualidades de economía, movilidad y libertad, consustanciales al formato de 8 mm, les permitían a los realizadores una gran versatilidad para sus películas. Por ello, era frecuente que se registran materiales en exteriores.¹⁵ Filmar el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971 fue uno más de estos experimentos cinematográficos.

La oferta de Cablevisión para hacer la filmación era de aproximadamente 40 rollos vírgenes.¹⁶ Sobre el resto de gastos, como los viáticos y la transportación, les dijeron que “cada quien se las arreglara como pudiera”.¹⁷

Los súperocheros calcularon que las cámaras de David Celestinos, Sergio García, Héctor Abadié y Alfredo Gurrola bastarían para la filmación, conscientes de que al no poder grabar sonido “no era factible ir a grabar los conciertos, sino ir a grabar el evento en general con todos sus ángulos”.¹⁸

¹³ *Ídem.*

¹⁴ Entrevista a Alfredo Gurrola, 21 de mayo de 2016.

¹⁵ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

¹⁶ “La película ‘Avándaro’ se proyectó en el Museo de la Ciudad de México” en *Excélsior*, 27 de julio de 1972.

¹⁷ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

¹⁸ *Ídem.*

Sin embargo, la versión de la edición preparada por Gurrola para transmitirse en el canal 7 de Cablevisión planteó algunas variaciones sobre la narración de la filmación. En los créditos iniciales, como fotografías aparecieron: Jaime Toledo, David Celestinos, Bosco Arochi y Alfredo Gurrola¹⁹; a diferencia de la edición en video incluida en el documental de Sergio García sobre *Three Souls in My Mind*, *Una larga experiencia* (1982), en la que los créditos de cámara se atribuyen a: David Celestinos, Sergio García y Héctor Abadié, y los de dirección a Gurrola, acorde con la versión que él mismo narró.²⁰

Jaime Toledo era locutor en el Canal 7 de Cablevisión²¹ y más tarde participó como actor en la película *La segunda primera matriz*, de Gurrola.²² Bosco Arochi había incursionado también en el súper 8, incluso participó, junto con Manuel Michel, Gurrola, Celestinos y Carlos Belaunzarán, en la impartición de un curso teórico-práctico de cine en súper 8 en la Corporación Artística de Colombia Moya, una semana después de Avándaro.²³ Varias notas periodísticas también les atribuyeron la coautoría del documental y omiten a García y Abadié entre los realizadores.²⁴ Esto podría indicar que la versión de Cablevisión, con los créditos correspondientes a Celestinos, Arochi y Toledo fue presentada en la mayoría de las proyecciones posteriores al festival de Avándaro, hasta que en los ochenta Sergio García difundió la otra edición, de 20 minutos, en la que sí se incluyó su nombre y el de Abadié. Las diferencias entre las dos versiones son ilustrativas de las divergencias internas entre los jóvenes cineastas, que aparentemente no siempre reconocían la labor de sus compañeros. Además, también complementan la narración sobre la relación entre Cablevisión y el súper 8, pues si bien la invitación a colaborar comenzó siendo dirigida al grupo del Taller Experimental, en el transcurso de los programas la convocatoria se amplió

¹⁹ “Avándaro 1ª parte (aprox. 1970)” en Alfredo Gurrola, *Colección Gurrola*, México, 1971.

²⁰ “Avándaro”, Sergio García, *Una larga experiencia*, Súper 8, México, 1980.

²¹ “Entrega de reconocimientos de Cablevisión en su primer año” en *El Sol de México*, 29 diciembre 1971.

²² “Alfredo Gurrola filma ‘La segunda primera matriz’” en *Avance*, viernes 16 de junio 1972.

²³ *El Universal*, jueves 23 septiembre 1971.

²⁴ “El filme fue realizado por Alfredo Gurrola, David Celestinos y Bosco Aroche (sic)” *Nuestro cine*, año I, no. 13, 15 febrero 1972. “...La película de súper 8 Avándaro, realizada por Alfredo Gurrola, David Celestinos y Bosco Arochi” “ESTRENAN AVÁNDARO” en *Esto*, viernes 18 febrero 1972. “La película Avándaro, filmada por Alfredo Gurrola, y su equipo de camarógrafos integrado por Jaime Toledo, David R. Frías y Bosco Aroche (sic) y producida por Luis Gutiérrez...” *El Heraldo*, sábado 26 febrero 1972. “Insólito ha sido el éxito de la película Avándaro, de Gurrola, Celestinos y Aroche (sic)...” “Noticiero 8-16” en *Nuestro cine*, año I, no. 15, 31 marzo 1972. “En el circuito cerrado perteneciente a Cablevisión se transmitió, en días pasados, la película que con el título de Avándaro lograron plasmar (...), los cinerrealizadores Alfredo Gurrola, David Celestinos y Bosco Arochi” *Diario de la tarde*, martes 9 mayo 1972.

también hacia otros realizadores en este formato, como Arochi y gente de Cablevisión, como Toledo.

Al respecto, Alfredo Gurrola planteó: “éramos muchos los súperocheros, como 15 o 20, pero ahí [para filmar *Avándaro*] fue más que nada por la disponibilidad, poder desplazarse hasta allá, sabiendo que no habría medios de transporte, ni alojamiento ni viáticos”.²⁵ Esto cuestiona los relatos que presentan exclusivamente a cuatro autores canónicos (Gurrola, Celestinos, Abadié y García) de la fotografía de *Avándaro* y enfatiza la consideración de que “cada película de súperocho es una experiencia colectiva, y tochos los que participan tienen que estar en la misma onda: si alguien se siente muy fregón, muy bigstar, echa a perder el trabajo de los demás...”.²⁶ Por lo tanto, es válido pensar al documental del festival como una película construida colectivamente por varios de los súperocheros de quienes puede ser o no que se mencione su nombre. Coherente con la premisa principal de estos jóvenes cineastas: renovar la forma de hacer cine y buscar difusión para sus realizaciones.

Alfredo Gurrola fue muy claro sobre sus motivaciones para ir a filmar *Avándaro*: “mi razón de ir era cinematográfica, no musical. Mi objetivo era levantar un documental”²⁷, y agregó “esencialmente de música yo no conocía nada y sigo sin conocer”.²⁸ Gurrola llegó en su carro al atardecer del viernes 11 de septiembre de 1971 y recordó que “a las carreras de coches iba desde los años sesenta, o cincuenta. Entonces, conocía más o menos el fraccionamiento. Sabía dónde más o menos podía estacionar el coche”.²⁹ Sus primeras tomas fueron de la ópera rock Tommy, hechas desde el escenario, donde estuvo filmando buena parte del inicio del concierto. Sin embargo, insistió en que como no se sentía atraído por la música del festival, “a la hora de armar el documental [hizo] una mescolanza, porque no sabía quiénes eran cada grupo”.³⁰

Durante el día, las tomas son dinámicas y permiten a los fotógrafos desplegar sus habilidades y recursos, partiendo de los más básicos, como los largos y lentos paneos desde el escenario del público instalando su campamento, hasta otros un poco más desarrollados,

²⁵ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

²⁶ “El cuarto cine (o el cine en un cuarto)” en *Revista POP*, 15 noviembre 1973.

²⁷ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

²⁸ *Ídem*.

²⁹ *Ídem*.

³⁰ *Ídem*.

como el ángulo de la toma en que un pelotón de soldados parece salir del camión de Telesistema Mexicano. En realidad, el uso de estos elementos era más “por intuición”³¹ que por un conocimiento profundo del lenguaje cinematográfico. En cierto sentido, eran, sobre todo, ejercicios cinematográficos, como lo planteó Gurrola: “La formación del verdadero cineasta está en el cine independiente, ya que en éste hay más libertad de tema y de experimentación”.³²

Para la noche, los súperocheros no contaban con recursos propios para iluminar sus tomas, por lo que aprovecharon lo dispuesto por los organizadores del festival:

La situación de que Telesistema fuera a grabar, que además era de alguna manera organizador, nos ayudó mucho por la iluminación que llevaba, porque si no sólo hubiéramos tenido la iluminación del escenario. Telesistema montó unas torres con iluminación arriba, que siempre estuvieron en peligro de venirse abajo, pero esa luz la echaban sobre el público y nosotros aprovechábamos para hacer las tomas en donde estaba iluminado, para apoyar la imagen.³³

Dos cámaras de Telesistema flanqueaban el escenario del festival “como parte del show”.³⁴ A la par de ellas, y aprovechando todos los recursos desplegados por la televisora, los súperocheros realizaron sus registros del evento, demostrando que además de reducir los costos de producción, los realizadores en este formato, invertían capacidad y destreza creativa en su trabajo. Al hacer las tomas del público, en las que se centra buena parte del inicio del documental, buscaron captar las particularidades del detalle en las expresiones, la vestimenta, la forma de estar en el festival y las reacciones del público a lo que sucedía a su alrededor e intercalarlo con las grandes panorámicas, en busca de generar un efecto de presencia en el propio lugar para el espectador. También retomaron el uso de la estética rockera, difundida en fotografías y documentales de los festivales anglosajones previos, pero le dieron su toque particular, aprovechando la distorsión cromática generada por las malas condiciones de luz nocturna. Esto, generó cierto efecto psicodélico en las tomas. La portabilidad de la cámara también les permitió registrar momentos simbólicos para comprender la actitud “ondera” en el festival: la gente colgada de la estructura del escenario pasando las botellas, los desnudos, los rituales en torno al consumo de la marihuana, las

³¹ “Entrevista con Alfredo Gurrola: ‘Los del ocho mm inventan el cine; los de 35, sólo lo repiten’” en *Esto*, 16 agosto 1974.

³² *Excelsior*, miércoles 8 octubre 1975.

³³ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

³⁴ Entrevista a Alfredo Gurrola, 21 de mayo de 2016.

banderas *hippies*, los bailes masivos en la oscuridad, la cruda del amanecer del domingo, secuencias que en ocasiones duraban apenas segundos, captadas por la curiosidad de estos cineastas primerizos. Y finalmente, el montaje, en el que la manipulación de la imagen derivó en un discurso particular de los súperocheros sobre el festival de Avándaro como un evento social y contracultural que excedía, e incluso soslayaba, el plano musical.

En un festival de rock, sin duda el hilo conductor tendría que ser el sonido, pues la música es el elemento central del evento, sin embargo, los fotógrafos de súper 8 no contaban con la tecnología para grabarlo, lo cual implicaba una limitación adicional a las ya mencionadas y un importante problema. Por ello, resulta consecuente retomar la convicción de Gurrola de ir Avándaro por una razón cinematográfica y no musical. A la vez, expresa una postura particular de estos súperocheros sobre el cine como un producto antes visual que sonoro. Una condición que implicó concentrarse en la expresividad visual de sus tomas, al estilo del cine mudo. Pero también marcó el tono del documental, pues al no poder registrar el aspecto musical de las bandas, se ponderaron otros elementos como las acciones del público, los acercamientos a los movimientos de los músicos y sus instrumentos musicales, así como las panorámicas de la basura.

Cuando Alfredo Gurrola ya había comenzado la edición del documental, Luis Gutiérrez consiguió las 10 horas de sonido grabado por Telesistema Mexicano en cinta abierta de ¼ de pulgada.³⁵ Este aspecto es fundamental para comprender la elocuencia del montaje audio-imagen en este filme, pues durante la filmación, la película no había sido pensada como un discurso con sonido. Por ello, al incluirlo en la edición, Gurrola buscó que comunicara no sólo el ambiente musical, sino también la accidentada relación entre los organizadores, las deficiencias en el sonido y a la vez, generar metáforas, como la producida por la visualización de “la encuerada de Avándaro” con el fondo musical de las canciones de Peace and Love *Mariguana* y *Tenemos el poder*, para producir un momento cinematográfico que simbolizara la ruptura contracultural del festival.

³⁵ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

2. Estereotipos de jóvenes vs “onderos” en el documental

Los súperocheros tenían varios motivos para ir a filmar al festival de Avándaro. Por un lado, desde la experimentación cinematográfica que la industria nacional no les permitía hacer, estas filmaciones para Cablevisión se pensaban por los realizadores como ejercicios creativos y experimentales para desarrollar su incipiente uso del lenguaje cinematográfico.

Por otro lado, la crítica que habían lanzado contra la industria cinematográfica nacional también planteaba la inconformidad con la construcción de estereotipos por parte del cine y los demás medios de comunicación masiva. En el caso de Avándaro, estaba la posibilidad de mostrar fehacientemente la artificialidad de la construcción mediática de los jóvenes mexicanos, teniendo a las cámaras de Telesistema Mexicano a un lado y pudiendo registrar lo que aquellas se negaban a documentar.

El interés de la lectura del documental está puesto en la posibilidad de generar algo cercano a un retrato de las heterogeneidades de los jóvenes “onderos”; los aspectos comerciales del evento, como el “Almacén Coca Cola”, las mantas con el logo de la refresquera repartidos en cada torre de iluminación del festival y sus camiones repartidores; y también, en el basurero que los asistentes a Avándaro dejaron tras de sí ante la indiferencia de los organizadores. Esto muestra cierto tono de denuncia contenido en este filme súperochero. Se recalca, entonces, por un lado, la confrontación visual de los estereotipos, la mercantilización de la cultura juvenil y la evidencia cinematográfica de las deficiencias organizativas del festival.

Para poder enfatizar los aspectos relevantes del documental *Avándaro* y destacar las particularidades del lenguaje cinematográfico súperochero utilizadas por sus realizadores, hace falta una descripción puntual en el plano técnico y formal. Para poder comprender mejor las partes que componen al filme, se ha dividido en cinco secciones. La primera es “Introducción y créditos”, en la que se presenta un panorama general de la película y los nombres y funciones de los realizadores. La segunda, “Llegada y puesta a la venta”, permite visualizar el arribo de los distintos grupos de jóvenes, las dinámicas particulares establecidas entre ellos en el camino hacia el festival y el desarrollo del fundamental aspecto comercial del festival, como un componente de la mercantilización de la cultura juvenil manifestado en las carpas de venta de productos y los anuncios repartidos por todo Avándaro. La tercera parte, “Inicio del festival”, se concentra en hacer retratos de los

diversos asistentes al festival y también abarca una manifestación más de la mercantilización, con un helicóptero que lanzó volantes desde el cielo para promocionar una línea de discos. En la cuarta parte, “El clímax y la caída de la noche”, se acentúa el despliegue de creatividad súperochera en las malas condiciones de iluminación que implicó la noche, además de algunos recursos relevantes en el montaje de “la encuerada”. Finalmente, con la quinta parte, “El clímax y la caída de la noche”, es posible enfatizar la crítica a los estereotipos juveniles con tomas cercanas a los “onderos” y también observar las condiciones en las que quedó el terreno del festival, con tomas lentas y panorámicas de la basura.

Cabe destacar que, como se ha mencionado antes, los recursos de los súperocheros se distinguían por su economía, por lo que el estado en el que se encuentra el material al que pudo tenerse acceso no es de la mejor calidad, pues se ha deteriorado significativamente con el paso del tiempo. Este aspecto dificulta, en primera instancia la lectura de las imágenes y el audio, pero también de su reproducción en medios impresos como éste.

Una vez descrito puntualmente el documental, sigue el análisis cinematográfico interpretativo de *Avándaro*, para enfatizar la forma en que los súperocheros construyeron imágenes y secuencias en la filmación, pero sobre todo en el proceso de edición de la película, que a la postre pueden ser leídas como una crítica a los estereotipos contruidos por los medios de comunicación masiva, a la mercantilización de la cultura juvenil y a las carencias organizativas del festival, así como los rasgos de experimentación cinematográfica implicados en ello.

2.1. Descripción técnica y formal de *Avándaro*

I. Introducción y créditos (0:00 – 1:20)

Unos ruidosos tambores en fade in³⁶ dan comienzo a la película en súper 8, *Avándaro*. La secuencia de toscas transiciones de imágenes fijas del público del festival en blanco y negro, con tratamiento al alto contraste y tonalidades rojizas, suceden al título “AVÁNDARO”. “No tienen porqué echar a perder todo”, dice una voz entre cansada y nerviosa. Los difusos desnudos del público y la mirada atenta de un camarógrafo de

³⁶ Entrada progresiva del sonido.

Telesistema Mexicano, enmarcan en la secuencia inicial a los créditos. Primero al nombre del productor Luis Gutiérrez, rodeando a un sujeto que hace la “V” del “peace and love” con los dedos y posteriormente, otro texto con los nombres de los fotógrafos: David Celestinos, Sergio García y Héctor Abadié. (Figs. 1 y 2) En el fondo, una mujer levantándose la blusa (circulada en rojo en la edición) es observada fijamente por la gente a su alrededor. Se intercalan imágenes de la multitud mirando hacia arriba y el zoom in³⁷ de algunos caballeros, presuntamente impresionados por la nudista. De nuevo, la misma muchacha, pero ahora sin pantalones: varias fotografías fijas más de “la encuerada de Avándaro” y del gentío. La secuencia cierra con una transición de texto blanco en fondo negro: “edición y dir. ALFREDO GURROLA”. En el audio, los regaños continúan en la voz del agitado vocalista de Tequila, Mario “El cuñado” Ontiveros: “Agarren la onda, maestros, esa chava que tienen ahí puede ser su carnala. Esos chavos que están ahí, aliviáname (sic) a esa chava de volada”, “No hay que ser gandallas, maestros”, “Cubran bien a esa chava, que no tenga ningún problema. Déjenla en paz ahí, maestros. No sean gandallas, hijos. Denle chance a esa chava, ella vino a divertirse. Respétenla y cúbranla. Cubran a esa muchacha. Cubran a esa muchacha. Está inconsciente”, “Todos siéntense”.

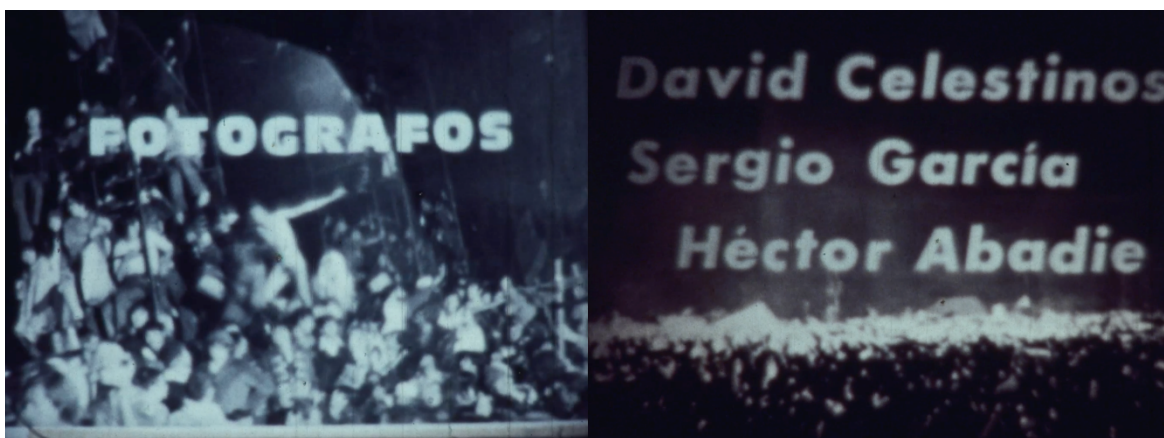


Fig. 1 y 2. Los intertítulos de presentación de los fotógrafos aparecen sobre fotos fijas de tomas amplias del público, para reforzar la noción participativa de los realizadores. Específicamente en la figura 1, el sujeto desnudo, colgado de la torre de iluminación, es ilustrativo del grupo de “onderos” que escandalizó tanto a los medios de comunicación. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

³⁷ “El objetivo de la cámara permite al camarógrafo cambiar la distancia focal, y de este modo, variar el tamaño de lo filmado”. En este caso, aumentándolo. Robert Edgar, John Marland y Steven Rawle, *El lenguaje cinematográfico*, Barcelona, Parramón Paidotribo, 2016, p. 143.

II. Llegada y puesta a la venta (1:21 – 3:27)

Un autobús abarrotado de personas entra a cuadro por la izquierda y la cámara lo sigue con un breve paneo.³⁸ Aún continúa el eco del regaño: “Todos siéntense. No se mueva nadie. Cubran a esa muchacha. Está inconsciente. Por favor”. El sonido distorsionado de una trompeta acompaña la entrada de los tambores en el audio. Desfilan automóviles. Un Volkswagen lleva un distintivo en el parabrisas “Avándaro OFICIAL”, y un joven se acerca a la ventanilla y después se aleja, hará lo mismo con un par de automóviles más, que se abren espacio entre la gente que camina a sus flancos. A continuación, una toma capta un círculo de jóvenes y vuelve a las tomas de carros entre personas. Otro espacio aparece en las tomas: el bosque. Ese tramo que los visitantes tuvieron que recorrer para llegar finalmente al radiofónicamente anunciado “lugar de arriba de las montañas, donde llueve, brilla el sol y hay música, bellísima música”³⁹, aunque en vez de estar montañas arriba, se encontrara en un valle.

Los protagonistas han dejado de ser los automóviles y ahora las tomas se concentran en personajes a pie. En una mochila, bajo el brazo amarrado con cuerdas o repartiendo el peso entre dos escuálidos brazos, llevan el improvisado equipo para acampar. (Fig. 3)



Fig. 3. Algunos “onderos”, inspirados por las imágenes de los festivales anglosajones, difundidos por los medios de comunicación, planearon por anticipado quedarse a acampar en el terreno del festival. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

³⁸ Movimiento rotacional de la cámara sobre su eje, en este caso, horizontal.

³⁹ Anuncio de 560 La Pantera de la Radio. Juan Jiménez Izquierdo, *Avándaro una leyenda*, México, Ingeniería Educativa, 2011, p. 14.

Se intercalan las tomas de los de a pie y de los motorizados. En la carretera, el tránsito se ha hecho más denso y a los lados cada vez son más los que caminan, conforme se acercan al pueblo. En un zoom in a una pareja de *hippies*, también se aprecian al fondo algunos camiones de pasajeros estacionados a la orilla del camino. Y un plano medio registra la llegada del camión de la Unidad Móvil de Telesistema Mexicano.



Fig. 4. Un pelotón de soldados tuvo la encomienda de resguardar, pero no intervenir en el festival. Aunque se corrieron rumores de que eran los uniformados quienes distribuían la mariguana en Avándaro. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

Varios personajes se colocan sus uniformes con el logotipo de “Cerveza Corona” en la espalda, y levantan su etílico equipaje que pronto pondrán a la venta. En la siguiente toma, el camión de Telesistema Mexicano está en la orilla izquierda del cuadro. Un pelotón de soldados marcha a un costado del automóvil. La perspectiva hace que parezca que los militares están saliendo de la furgoneta (Fig. 4). El montaje de estas dos secuencias parece

asociar la venta de bebidas alcohólicas, como una mercantilización hiperbolizada del festival, con la colusión entre el régimen, representado por los soldados, y los medios de comunicación, formando parte todos del mismo proceso de construcción de productos culturales comercializables.

Una de las primeras tomas del público ya en el espacio del festival es un plano medio de un grupo de jóvenes “onderos”. Al fondo del cuadro se observan tres de las torres de iluminación que estaban repartidas por todo el descampado del festival y de cuya parte superior colgaba una manta con el logotipo de Coca-Cola. (Fig. 5)



Fig. 5. Al fondo del cuadro, las torres de iluminación abanderan la insignia de la “Nación Avándaro” de los organizadores: la Coca-Cola. Frente a ellas, un grupo de “onderos” instala su campamento. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

Las torres son el preámbulo para el llamado “Almacén Coca-Cola”. Un plano general⁴⁰ de la barra desde donde se despachaban las botellas de Coca-Cola muestra decenas de cajas de refrescos apiladas del lado derecho. Frente a ellas, una fila de jóvenes

⁴⁰ Este tipo de plano permite poner atención en las figuras humanas, pero sin perder de vista el fondo, que aún juega un papel importante para la narración. Edgar, Marland y Rawle, *op. cit.*, p. 132.

estira la mano con billetes para ser atendidos. (Fig. 6) Un zoom out muestra el otro lado del puesto de refrescos. La cámara sigue brevemente el recorrido de un sujeto que se coloca un casco de plástico duro con el logotipo de Coca-Cola. La secuencia de la refresquera cierra con una toma a contraluz de la parte posterior del puesto de bebidas con el letrero “ALMACÉN” y una fila de despachadores debajo, en activo intercambio comercial.



Fig. 6. Se formaron grandes aglomeraciones en torno de los expendios de bebidas en el terreno del festival. La oferta de bebidas ofrecida por los organizadores era bastante limitada: refresco o cerveza. En ninguno de los documentales ni en las fotografías revisadas, aparecen pipas de agua potable. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

A la par de la instalación del dispositivo comercial del festival. Aquellos que fueron filmados en su peregrinación con sleeping bags, tiendas de campaña, estufas portátiles y demás enseres, ya montan su campamento, como muestra el lento paneo de derecha a izquierda en el documental.

3. Inicio del festival (3:27 – 5:15)

El paneo del inicio de la instalación del campamento da lugar a una secuencia de primeros planos⁴¹ de distintos grupos de personas. En el primero, una joven, acompañada por otros dos hombres, sin playera, en el techo de una combi, al estilo de la moda hippie estadounidense. Más adelante, una pareja de jóvenes con lentes oscuros mira directamente a la cámara, que los encuadra en picada: él, vestido de negro con cuello alto y una chamarra negra al hombro; ella, con una camisa holgada fajada en sus pantalones de mezclilla, también sostiene una mochila en su hombro. Posteriormente, el primerísimo primer plano⁴² del perfil de un hombre de cabello lacio y rubio precede al mismo tipo de encuadre de una mujer de rasgos afroamericanos. Un grupo de jóvenes recostados, toman el sol y conversan. El plano medio⁴³ de un hombre de peinado afro y bigote, remata la secuencia. Detrás suyo, un techo improvisado con palos y una manta cubre del sol a algunas personas, también recostadas, esperando el inicio de las actividades del festival.

La primera toma del escenario presenta a uno de los organizadores, Eduardo López Negrete, en la parte izquierda del cuadro, desde donde comienza un paneo hacia la derecha, para abarcar a los asistentes, a quienes este personaje parece dirigirse desde el micrófono. En el audio, continúan percusiones y guitarras. Rápidos cortes muestran las diversas banderas que se levantan entre el público: una de fondo naranja con el símbolo *hippie* de la cruz quebrada (Fig. 7); una de fondo blanco con colores (Fig. 8); y también (la que mayor escándalo causó), la bandera tricolor, verde, blanco y rojo, en la que el escudo nacional mexicano fue sustituido por el mismo símbolo *hippie* de las anteriores (Fig. 9); inmediatamente, para enfatizar la relación, en el documental un hombre ondea la bandera mexicana (Fig. 10); una simple, de fondo azul, con la cruz quebrada encima, concluye la secuencia de las banderas.

⁴¹ Este plano normalmente sirve para enfatizar detalles individuales como partes del cuerpo o pequeños objetos. “Se usan habitualmente para que el espectador tenga conocimiento de detalles narrativos significativos”. *Ídem*.

⁴² Este tipo de plano es el máximo acercamiento. Sirve para enfatizar aspectos particulares, frecuentemente muy obvios. Era frecuentemente utilizado en los filmes western de Sergio Leone para recalcar la tensión a través de los ojos, que ocupaban todo el encuadre. “Aísla detalles muy pequeños como los ojos, los labios, o los pormenores de pequeños objetos”. *Ídem*.

⁴³ En este tipo de plano, los personajes están encuadrados desde la cintura hacia arriba.



Fig. 7 y 8. Las banderas *hippies* en mitad del campamento parecerían plantear un correlato de las identidades norteamericanas apropiadas. Por un lado, los organizadores cínicamente con la Coca-Cola; por el otro los espectadores con la cruz quebrada, al estilo de los “*hippies*” de Woodstock y los festivales previos. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)



Fig. 9 y 10. En la edición del documental, Gurrola casi empalma el encuadre de la bandera mexicana y la “mexicana-hippie” entre el público que acampa en Avándaro, para generar una especie de montaje de referentes. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

La siguiente secuencia del documental presenta la ópera-rock *Tommy* interpretada por el grupo de teatro de la UNAM. La toma lateral de la puesta escena fue hecha desde el propio escenario por Gurrola.

La secuencia continúa con un nuevo paneo del público, en esta ocasión más lento, que muestra cómo el terreno va siendo llenado por la concurrencia, hasta perderse en el horizonte. Entre la multitud, destacan algunos techos de las tiendas de campaña instaladas. El movimiento de la cámara concluye con uno de los andamios laterales del escenario. En él, se aprecia un trípode y un gran reflector. También, un hombre sentado en la tarima, uno de los pocos sitios desde donde podía observarse la acción del escenario. Debajo de él, en las traveses de la estructura metálica, también hay varias personas sentadas.

Una toma tras bambalinas ilustra fehacientemente la movilidad, intimidad y cercanía que los camarógrafos del súper 8 eran capaces de conseguir al utilizar este formato. Una chica, en la parte posterior del escenario, se voltea para quitarse la blusa. Al girar su cuerpo, queda justo de frente a la cámara del súperochero en el escenario. (Fig. 11) Los abrazos de felicitación del presentador a la recién vestida y un contraplano, desde el escenario también, de los aplausos y ovaciones del público a lo que acaban de observar, concluyen la escena.



Fig. 11. Los personajes en el escenario detuvieron cualquier actividad meditativa, musical o de regaño colectivo, para observar atentamente a la chica cambiarse de ropa. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

Una toma en contrapicada⁴⁴ registra el vuelo de un helicóptero sobre el terreno del festival. El zoom in-zoom out del helicóptero sobrevolando la zona, se intercala con secuencias de un grupo de gente bailando en un espacio reservado, justo debajo del

⁴⁴ La cámara se sitúa por debajo del sujeto u objeto retratado, mirando hacia arriba. “Se emplea a menudo para destacar el poder o la superioridad de un personaje”. Edgar, Marland y Rawle, *op. cit.*, p. 130.

escenario. Uno de los personajes estaba envuelto en una bandera de Estados Unidos (Fig. 12). Junto con las demás imágenes de las banderas con símbolos *hippies*, estas tomas eran evocativas de las fotografías difundidas de algunos festivales de rock anglosajones principalmente en revistas de la época dirigidas a los jóvenes, así como del documental *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970), por lo que es posible suponer que tanto los súperocheros como la concurrencia de Avándaro habían estado en contacto con algunos fragmentos de aquel documental.



Fig. 12. El sujeto rubio y corpulento, envuelto en la bandera (rota) norteamericana, contrasta con el personaje “ondero” a su espalda, de tez oscura y baja estatura, que lo observa al otro lado de la valla. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

4. El clímax y la caída de la noche (5:16 – 12:27)

En el documental, como preámbulo de la noche, algunos asistentes más continúan el camino de llegada por la carretera, unos en motocicleta, y otros apelmazados en la caja de una camioneta de redilas. El aspecto de estos sujetos difiere de los rasgos caucásicos y afroamericanos de quienes aparecían en las tomas anteriores. Los viajeros de la caja de la pick up denotan la heterogeneidad de la concurrencia que los súperocheros retrataron con sus cámaras: tez morena o apiñonada, capucha y paliacate atados en la cabeza, chamarra negra, abrigos gastados y camisetas sencillas de colores brillantes, el estilo “ondero” en contraposición con los modelos estereotípicos promovidos por los medios de comunicación, especialmente por Telesistema Mexicano. Pero la mayor diferencia radica no en lo que visten, sino en la actitud que despliegan al toparse con la cámara (Fig. 13).



Fig. 13. El papel de los “onderos” frente a la cámara es el mismo que en el festival: la apropiación de aquello que los apela. Aunque lleguen tarde al festival, es justo a tiempo para recordarle a los organizadores, a quien le pertenecen las afirmaciones de la cultura juvenil. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

La tarde ya comienza a caer en Avándaro. Una toma en contrapicada del escenario evidencia la dificultad del público para observar a los músicos, a causa de la disposición del escenario a 4 metros de altura por encima de un terreno casi totalmente plano.⁴⁵

Las tomas a contraluz del atardecer y el faro de un automóvil que deslumbra la toma, ya caída la noche, derivan finalmente en las secuencias del público al inicio de la fiesta que los organizadores no lograron contener.

Debajo del escenario, el público recibe la luz de uno de los reflectores colocados en las torres de andamios rotuladas con el logotipo de Coca Cola. Los asistentes están de pie y bailan y saltan, mientras alzan las manos haciendo la “V” del “peace and love”. Estas tomas se intercalan en la secuencia, con contrapicadas del escenario y difusas y oscuras escenas de la multitud contorsionándose.

Las imágenes de la secuencia presentan a la División del Norte con Millie, una bailarina afroamericana que amenizaba las tocaditas de este grupo, poniendo la pauta dancística rockera. Se intercala el primerísimo primer plano de unas manos con baquetas tocando la batería. En el audio montado, los Dug Dugs de Armando Nava improvisan una repetitiva melodía. Las constantes fallas en el sistema del audio dejaron a los duranguenses sin energía suficiente para sus instrumentos eléctricos. Nava dirigió, desde el escenario, un coro acompañado únicamente de percusiones y aplausos: “Aván-da-ro ¡Yeah!, Aván-da-ro ¡Yeah!, Aván-da-ro ¡Yeah!, Aván-da-ro ¡Yeah!, Aván-da-ro ¡Yeah! MÁS FUERTE, Aván-da-ro ¡Yeah!, TODOS, Aván-da-ro ¡Yeah!, MÁS FUERTE, LOS DE ATRÁS, LOS DE ATRÁS, Aván-da-ro ¡Yeah! (*ad infinitum*)”, para tratar de amainar la rechifla que el público lanzaba cada vez que los problemas técnicos causaban interrupciones en las distintas tocaditas.

Un barrido lateral⁴⁶ inicia la transición a los siguientes grupos en el documental con el flair de un reflector. Una toma en contrapicada, desde debajo del escenario y con zoom, registra el baile de un sujeto vestido de negro. A su lado, la cámara 1 de Telesistema Mexicano, montada en un tripié, gira lentamente de izquierda a derecha apuntando al escenario. Las luces y las cámaras de la televisora apuntan hacia lo que a la empresa le interesa registrar: los números musicales; pero los súperocheros aprovechan la iluminación

⁴⁵ Juan Jiménez Izquierdo, *Avándaro, una leyenda*, México, Eridu, 2011, p. 32.

⁴⁶ Rápido movimiento rotacional de la cámara, que difumina la toma.

nocturna para alternar registros con el otro lado del escenario (Fig. 14), que conforme avanza la noche se vuelven el tema principal del documental, “siempre aprovechando la luz de Telesistema”.⁴⁷



Fig. 14. Al caer la noche, las tomas al público se convierten en imágenes difusas, pero alcanza destacar un personaje bailando por encima de la masa, al lado de otra bandera “mexicana-hippie”, que flanquea sus contorsiones, al pie del escenario. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

Enseguida, la imagen de Ricardo Ochoa, de Peace and Love arengando al público, que alterna sobre el audio en que el vocalista del mismo grupo, Felipe Maldonado, dice: “Van a cantar todos, van a cantar todos...”. Se intercala el primer plano de unas manos moviéndose en el teclado y un zoom out en contrapicada del escenario, registra a Maldonado, vestido de morado, frente a la cámara 1 de Telesistema sosteniendo el micrófono con el brazo izquierdo alzado, dirigiendo al público para comenzar su interpretación entre percusiones.

“Vamos, vamos, vamos, todos, vamos... Tenemos el poder, tenemos el poder, tenemos el poder, tenemos el poder, tenemos el poder... (*ad infinitum*)” corea Peace and Love. Un hombre se empina una botella, parado en la orilla del escenario. Debajo de la tarima, una fila de sujetos se pasan la botella de mano en mano, previo trago. Con una mano se sostienen de la estructura metálica del escenario, y con la otra circulan la bebida. Desde arriba del escenario, una mano señala hacia el suelo, debajo del escenario, para indicar la siguiente escala de la botella.

⁴⁷ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

El zoom in a Felipe Maldonado se interrumpe con los sujetos colgados del andamio del escenario. Uno de ellos, vestido de rojo, justo al centro, usa una mano para sostenerse de la estructura metálica, y con la otra hace una “V”, lo mismo hacia el público que a la cámara. Detrás de él, un hombre observa con la mirada perdida hacia el horizonte. En primer plano, un hombre se quita la playera y se contonea. El plano inclinado de Peace and Love en el escenario anuncia el desenfreno nocturno. Frecuentemente, este tipo de encuadre cinematográfico se utiliza para referir la inestabilidad o derrumbe emocional de un personaje o una situación.⁴⁸ En este caso, la propia fragilidad del escenario —al respecto del que los organizadores y músicos tanto han amenazado la inminencia de su colapso—, como una metáfora cinematográfica del frenetismo nocturno del festival.

Entre la oscuridad, la marea de cuerpos más cercana al escenario levanta los brazos, y como oleadas, transporta de un sitio a otro, entre empujones y jalones, a quienes se dejan llevar. Se aprecian algunos golpes entre los que transportan y los que caen del ilusorio mar humano al abismo de los “onderos”, el lodazal de Avándaro.

El mismo maremoto de brazos alzados de la secuencia anterior, ahora se concentraba en sacar a la chica de la muchedumbre, pero en esta ocasión aprovechaban para tocar su cuerpo e intentar sacarle algunas prendas de ropa, como muestra la secuencia.

El sujeto que al principio del documental aparecía sentado en la orilla del escenario, dirigiéndose al público, el organizador Manuel López Negrete, ahora, con violentos ademanes hace la señal de que la gente se baje. También un hombre vestido con un gorro estilo policial lo hace. Paradójicamente, la siguiente secuencia muestra a un par de personajes sin playera, bailando colgados del centro de la estructura metálica del escenario, justo debajo del vocalista de Peace and Love. Ambos portan en su brazo derecho la insignia otorgada a los miembros del público que se habían apuntado para ser encargados de la seguridad, la misma que lleva el hombre que desde el escenario les grita que se bajen (Fig. 15).

⁴⁸ El término “dutch angle” es una alteración al original “deutsch angle”, por lo que deberíamos llamarlo “plano alemán”. Además, sería más consistente con su origen en el expresionismo alemán de los años 20 y 30, corriente que lo utilizó profusamente. Su uso en la película *The Third Man* (Carlo Reed, 1949) se convirtió en un clásico. El protagonista de este filme, Orson Welles, también lo utilizó prolijamente en las películas que dirigió, con este mismo sentido. Bruce Mamer, “Oblique Shot (Dutch Angle)” en *Film Production Technique: Creating the Accomplished Image* (5ª ed.), Belmont, Wadsworth CENGAGE Learning, 2009, p. 9.



Fig. 15. La improvisada asignación de funciones en el festival, derivó en que los responsables de mantener el orden fueran los primeros en revelarse contra las arengas al público desde el escenario a sentarse y quedarse quietos. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

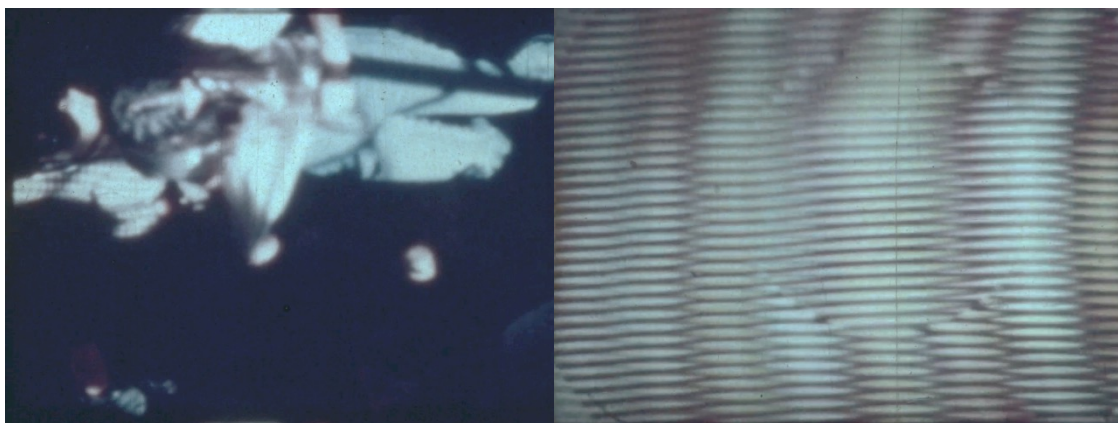
En el sonido del documental, la secuencia de los enganchados al escenario fue acompañada por los primeros redobles, guitarrazos y coros de la canción de Peace and Love *Tenemos el poder* en su versión “bilingüe”, *We Got the Power*. Un zoom out abre la toma y sigue con un tilt down⁴⁹ para registrar a los asistentes al festival más próximos al escenario, saltando y levantando las manos. Los planos se hacen cada vez más oscuros en el preámbulo de la “encuerada de Avándaro”, una chava que se quitó la blusa y trascendió como una especie de símbolo de la degradación juvenil desde la visión conservadora de la prensa.

Gurrola narró cómo consiguió hacer la toma a contraluz: “era andar circulando, por atrás del escenario incluso, porque había tiendas de campaña, y había todo un mundo de cosas sucediendo, pero no se podía filmar ahí por la iluminación, entonces para tener un

⁴⁹ Movimiento vertical hacia abajo con la cámara fija.

contraluz del escenario, me iba atrás del escenario, y fue cuando la famosa “encuerada” de Avándaro”.⁵⁰ La portabilidad del formato súper 8 jugó un papel cardinal para la construcción narrativa del documental y específicamente para este momento, pero también la casualidad, la buena suerte y la atención a los sucesos “marginales” entre el público, fueron fundamentales.

La secuencia de “la encuerada” comienza con una toma en picada. El eje visual está volteado 90 grados, pues fue filmado así (Fig. 16). Estas tomas, con mucha luz, se intercalan con las oscilaciones de un círculo (Fig. 17), al estilo de la estética del súper 8: “animaciones pop, inspiradas en el arte cinético de la época, con figuras al alto contraste, o movimientos psicodélicos con micas concéntricas”.⁵¹ Sin embargo, las tomas en contrapicada de “la encuerada” no fueron filmadas por García, Celestinos o Gurrola. Héctor Abadié las consiguió más tarde para la edición final del documental.⁵²



Figs. 16 y 17. La edición final de “Avándaro” incluyó elementos como el eje visual girado o la inclusión de recursos de estética “psicodélica” o “pop”, como el círculo de colores. Éstos enfatizan el carácter de experimentación cinematográfica del filme. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

Las tomas a contraluz de “la encuerada” filmadas por Gurrola, permiten apreciar los movimientos de la mujer al desvestirse desde una perspectiva más amplia. En ella, las miradas atónitas o los aplausos y ánimos para motivarla a quitarse la siguiente prenda, no son tan detallados como en los contrapicados (Figs. 18, 19 y 20), pero sí lo son las cabezas de espaldas, inmóviles frente a los sensuales contoneos e inmersas en las nubes de humo

⁵⁰ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

⁵¹ Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 12.

⁵² Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

exhalado. Un detalle adicional se da gracias al flash de una cámara fotográfica en mitad de la oscuridad, que permite observar el color rojo de sus bragas mientras descienden lentamente por su cadera (Fig. 21).



Figs. 18, 19 y 20. La secuencia obtenida por Héctor Abadié de “la encuerada” permite apreciar el excitado y sobresaltado comportamiento de quienes la rodeaban, en su mayoría hombres. La naturalidad para recibir el desnudo entre los asistentes al festival, que varios textos de la época proclamaron, es matizada por estas imágenes y las de la violación a la muchacha inconsciente. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)



Fig. 21. En la toma a contraluz de Alfredo Gurrola se puede apreciar el techo del camión de “Mudanzas Galván Castro” a un lado del escenario, donde ocurrió el episodio de “la encuerada”. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

En el audio del documental, la edición de Gurrola colocó, una tras otra, las dos canciones más “incendiarias” del festival para la moral mexicana: *Tenemos el poder* y *Mariguana*, como un apuntalamiento de lo provocativo de la secuencia del desnudo:

“porque eran las más contestatarias, por un lado, y que hicieron más furor y encendieron más al público, por el otro”.⁵³

Los cantantes de Peace and Love fueron mucho menos intensos con sus regaños al público y optaron por incentivar, mejor, la participación en sus canciones como la del repetitivo estribillo bilingüe: “Tenemos el poder, We got the power, we got the power, tenemos el poder...”. Esta, fue acompañada de la sentencia: “chingue a su madre el que no cante”, intercalada en los coros. Inmediatamente, la transmisión en vivo en XERPM, Radio Juventud fue interrumpida, pues la altisonante invitación para unirse al “poderoso” canto, presuntamente alarmó a los censores de la Secretaría de Gobernación.⁵⁴

La siguiente canción, ya fuera de la transmisión radial, fue presentada con un ánimo de integración e identificación generacional, desde la visión del grupo Peace and Love: “Carnales, vamos a tocar la última rola, es... nuestro himno, de todos, ya saben cuál es. Mariguana, carnales, mariguana... Simón, simón. Ya saben el que no cante. Cómo que no, con esta rola nos identificamos toda la juventud de ahora y pues ya saben, “chin, chin el que no cante”, así es que vamos todos...”.⁵⁵

Gurrola eligió, los coros de esta canción, “mari, mari, mariguana, mari, mari, mariguana. I like mariguana, You like mariguana, We like mariguana, too”, para armar el montaje de los movimientos corporales de la chica quitándose la ropa. El cierre del episodio del “desenfreno nocturno” es, de nuevo, la bandera mexicana con el símbolo hippie en sustitución del escudo nacional, ondeando en mitad de la oscuridad.

5. La cruda y el éxodo (12:28 – 21:10)

Amanece en Avándaro. El sol pega directo sobre el techo del camión de “Mudanzas Galván Castro”, a un costado del escenario. Apenas unas horas antes, “la encuerada” se había desvestido encima, pero ahora, una pareja lo utiliza como trampolín para ir y venir de la

⁵³ *Ídem.*

⁵⁴ Es muy debatible la especulación de que “los funcionarios pensaban que el siguiente llamado sería que la turba tomara las armas y se lanzara masivamente hacia el Palacio Nacional a perpetrar un golpe de Estado”, como sugiere Federico Rubli en Graciela Iturbide y Federico Rubli, *Yo estuve en Avándaro*, México, Trilce/UNAM/Gobierno del Estado de México, 2016, p. 22. Hasta este punto del festival, los temas políticos estuvieron completamente ausentes de cualquier expresión como para establecer este tipo de conexiones. Sin embargo, la prensa y los propios comentarios de organizadores y músicos del festival, dan cuenta de la susceptible moral mexicana; sin duda, más temerosa de una mentada de madre que de una kilométrica marcha de *hippies* embriagados de Avándaro al Zócalo.

⁵⁵ Audio del *Festival de rock y ruedas*, grabado por Telesistema Mexicano, Colección de Alfredo Gurrola.

desvencijada tarima. Los regaños desde el escenario para quienes subían por los andamios de las torres de iluminación, no surtieron efecto en toda la noche, y aún ahora siguen ahí (Fig. 22). Ocupan las estructuras a todo lo largo, como acechantes cazadores en la jungla.



Fig. 22. Los constantes llamados y regaños desde el escenario, lejos de ahuyentar a los “onderos” de las torres de iluminación, parecían motivarlos a escalar más y más. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

La cámara hace breves paneos para registrar el tránsito de salida de quienes poblaron, por una noche, su propio Valle de Bravo. El tumultuoso Avándaro “ondero” emprende la peregrinación de regreso. Un zoom out por encima de las cabezas de los deportados del valle, insiste en lo multitudinario de la concurrencia en retirada.

Quienes aún permanecen en el descampado, caminan tambaleándose y cubiertos con cobijas y gorros extravagantes. Algunos otros se buscan entre ellos y miran con desconcierto al horizonte, extraviados. Los demás, pasan de mano en mano un cigarro humeante mientras conversan. La parte musical hace tiempo que dejó de tener importancia

para los asistentes al festival, dadas las malas condiciones del equipo de sonido, como planteó Enrique Marroquín en su crónica del festival, “la música no se pudo apreciar bien en estas condiciones. Daba la impresión que buena parte del público no le interesaba”.⁵⁶

Un paneo panorámico de izquierda a derecha, desde el techo del camión de mudanzas, pone especial atención, con un zoom-in zoom-out, en la cantidad de basura que quedó en el descampado. Algunos zoom-in más insisten en esto, aunque también registran pequeños grupos de personas, recogiendo tanto su equipaje como algunos rastros de basura. Entre los montículos de basura, hay algunos que duermen y otros intentan esquivarlos con su accidentado caminar a tropezones. Entre el lodo producto de la lluvia, la basura y el campamento aun parcialmente instalado, el terreno quedó completamente inutilizable para las carreras de automóviles. En realidad, a causa del congestionamiento vial, los organizadores habían pensado en cancelarlas desde el día anterior, pero las lastimeras condiciones de la pista los hicieron confirmar su decisión.



Fig. 24. Las secuencias del final del concierto en el documental, retrataron a varios jóvenes durmiendo entre la basura, como si, metafóricamente, también formaran parte de ella. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

⁵⁶ Enrique Marroquín, “Dios quiere que llueva para unirnos” en *Piedra Rodante*, núm. 6, 30 de octubre de 1971, p. 11.

En algunos de los mástiles de ramas, las banderas fueron sustituidas por ropa empapada por la lluvia de la noche previa, en un intento de secarla antes de partir. Aunque, en una alta rama, se levanta, por encima del campamento, una bandera canadiense, flanqueando el incipiente humo de una fogata en extinción. Un par de sujetos intentan avivar el fuego soplándole. Uno de ellos está vestido con un suéter naranja, ajustado sobre una camisa de cuello morado. Todo esto sucede frente a una tienda de campaña blanca de dimensiones considerables. En la entrada tiene un letrero: “The Family”. En la secuencia, aparece una mujer de largo y rizado cabello rubio, envolviendo a su bebé en una manta, al lado de su biberón; en el siguiente corte, lo carga con la mano derecha y con la izquierda sostiene un cigarro y arregla su melena. La secuencia de la basura cierra con un lento tilt up⁵⁷ que se detiene en una bandera estadounidense, a la entrada de una de las tiendas de campaña.

En seguida, un zoom-in a un pequeño grupo de jóvenes reunidos en círculo, en torno a una ofrenda conformada por: un copal humeante, una cruz hecha con ramas y pequeños montículos de comida, la secuencia registra primeros planos de los “onderos” fumando y pasándose solemnemente el cigarro (Fig. 25). Las esporádicas risas, rápidamente se transforman en concentración para forjar más cigarros o para guardar el respectivo minuto de silencio.



Fig. 25. Los “onderos” reunidos en la “ofrenda-picnic” guardaron silencio y aguantaron las bocanadas del cigarro de marihuana, posiblemente en memoria de sus propios referentes. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

⁵⁷ Movimiento vertical hacia arriba con la cámara fija.

A continuación, el documental muestra a los jóvenes que llegaron a pie, de aventón o en transporte público, parados a un lado del camino de salida, esperando que alguien se compadezca de ellos y los saquen del valle. El vaivén de policías de tránsito y soldados trepados en el camión, también marca su propia retirada. Un camión de Coca Cola con altoparlantes en la parte frontal del techo, se aproxima a la toma, que lo sigue en un paneo. Varios jóvenes aprovechan y se trepan con todo y mochila, a la parte trasera, para viajar “de mosca” hasta la salida del pueblo. Así continuarán su recorrido de vuelta, de aventón en aventón.

El campamento parece haberse mudado al terreno rocoso de la entrada al pueblo. Algunos duermen en la banqueta, otros comen de las latas de conservas que les sobraron y algunos otros meditan si levantan el dedo para pedir aventón o se quedan otro rato.

Una toma de seguimiento finaliza la película. Un camión abarrotado transporta jóvenes que viajan lo mismo colgados de la parte trasera, desbordando las ventanas o apilados unos sobre otros en el techo. Al notar la presencia del cinefotógrafo a bordo del auto de adelante, uno tras otro, comienzan a saludar y hacer señas desde el techo para llamar su atención. Mientras el camión rebasa por la derecha, de nuevo el coro de *Tenemos el poder* en el audio musicaliza el retrato “ondero”, mientras los chavos levantan sus manos con la “V” (Fig. 26). El zoom-in a un colorido dibujo con una mano trazando un círculo entre el pulgar y el índice, cierra con la palabra “Fin”. Fade out a negro.⁵⁸



Fig. 26. Así como las torres de iluminación, los “onderos” escalaron los autobuses para salir de Avándaro. De nuevo, saludan y dialogan con la cámara, tras haber vivido la experiencia de apropiarse del festival. *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971)

⁵⁸ Progresiva transición de la imagen hacia negro.

2.2. Algunos comentarios interpretativos sobre *Avándaro*

Desde los segundos iniciales del documental *Avándaro*, aparecen las particularidades de la narrativa fílmica del súper 8, “situada a la mitad entre el arcaísmo de la expresión del cine mudo y la innovación contracultural”.⁵⁹ Por ejemplo, en los intertítulos al inicio del documental, que también funcionan como una vertiginosa sumersión en el ambiente del concierto a manera de colofón de “momentos clave”: la música, los regaños, la tensión de los organizadores, su incapacidad para controlar al personal asistente y los desnudos, con especial énfasis en el de “la encuerada”.

Los créditos de los súperocheros fueron colocados sobre fotos fijas en secuencia, a las que se les intentó dar cierto movimiento intercalándolas con imágenes repetidas procesadas al alto contraste. La forma en la que hicieron el montaje entre los nombres y las escenas del festival también sugiere la presencia de otra de las particularidades de la narrativa fílmica del súper 8, la concepción participante en su visión como realizadores. En *Avándaro*, los jóvenes cineastas buscaron mezclarse con el público para poder hacer sus tomas y dotarlas de intimidad, cercanía y detalles, aprovechando la movilidad que su formato les permitía.

Las tomas laterales sobre el escenario tras la presentación de *Tommy* son un buen ejemplo de la filmación participante de los súperocheros. La naturalidad con que la mujer se quita la blusa para intercambiarla por una con la leyenda “Avándaro”, queda plasmada en la secuencia. El pequeño dispositivo fílmico súperochero, lejos de intimidarla, convivió directa y cercanamente con esta “primera encuerada”.

La secuencia de la llegada de los jóvenes al festival funcionó para plantear algunas diferencias entre estos personajes, en parte representadas por el transporte que utilizaban para llegar. Por un lado, aquellos asimilados al perfil de la movilidad moderna y rápida, pero también costosa: el automóvil. Y a la vez coherente con los protagonistas del Circuito Automovilístico Avándaro; atractivo para varios de los automovilistas asistentes a Avándaro, como el propio Alfredo Gurrola.⁶⁰

Pero no todos estaban en posibilidades de transportarse en un automóvil particular. Por ello, el contrapunto en la edición de Gurrola funciona bien para denotar este tipo de

⁵⁹ Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

diferencias. Los del coche propio merecieron varios segundos de atención, sobre todo al verse enfrascados en el embotellamiento a la entrada de Valle de Bravo. Pero el documental es aún más detallado con los jóvenes que reinterpretaban algunas de las características “onderas”, que poco a poco fueron poblando Avándaro durante el fin de semana, y apropiándose de cada espacio del festival con su mera presencia, que no encajaba en los estereotipos difundidos por Telesistema Mexicano. Comenzando por la carretera, que ocuparon caminando. Finalmente, entre el tumulto de coches y de peregrinos que recién habían concluido su trayecto en autobús o en autostop, por no poder avanzar más, las vías de comunicación “modernas” colapsaron y todos tuvieron que caminar para llegar, al estilo de los “onderos”.

La secuencia de los vaivenes entre motores y pies, culminó con el personaje estelar de la construcción consumista del concierto: el camión de la Unidad Móvil de Telesistema Mexicano. Sin él, el evento no tenía sentido, tal como apuntó el organizador Eduardo López Negrete en sus intercambios epistolares con las autoridades mexiquenses.⁶¹ Ahora sí, el dispositivo mercantilizador en Avándaro estaba listo para echarse a andar, por un lado, con la producción de contenidos para los medios de comunicación, también destinados al consumo, y por el otro, con el consumo de productos dentro del festival, como el Almacén Coca-Cola, los distribuidores de Cerveza Corona y los anuncios en las torres de iluminación.

En la edición del documental se colocó inmediatamente la toma del ángulo que simula al pelotón saliendo del camión de Telesistema Mexicano. Esta toma fue hecha por Sergio García, según narró Gurrola: “Sergio García, de alguna forma muy contestataria, Coca Cola: el imperio yanqui; unas tomas en que parece que los soldados están saliendo de los camiones de Telesistema, que no venían ahí obviamente”.⁶² La incoherencia reconocida hace evidente la manipulación de la imagen con la que experimentaban los súperocheros para derivar significados alegóricos en su discurso cinematográfico. En este caso, buscaban enfatizar los vínculos de la televisora, promotora de los estereotipos y la cultura de

⁶¹ “Correspondencia de Promotora Go SA Eduardo López Negrete Generente a General al Presidente Municipal de Valle de bravo Sr. Don Juan Montes de Oca”, agosto 12, 1971. Gobierno del Estado de México, *Informe sobre el Festival de Avándaro, septiembre de 1971*. Tomo I

⁶² Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

consumo, con el gobierno y también plantearla como cómplice de la represión militar a las expresiones de los jóvenes disidentes.

Las tomas del Almacén Coca Cola retrataban a algunos jóvenes que participaron en las dinámicas mercantiles del festival en dos posibilidades: la primera es la de aquellos detrás del mostrador, que fungían como promotores del consumismo al vender botellas de Coca-Cola o de cerveza en el Almacén, ataviados con un uniforme que los identificaba como representantes de las marcas mencionadas. Por el otro, al lado contrario del mostrador, los jóvenes que ávidamente consumían los productos ofrecidos por la venta concesionada:

500 000 coca colas, 240 000 cervezas, 160 000 emparedados, 100 000 cajetillas de cigarros marca Raleigh y 25 000 cajetillas de cerillos; también se llevarán pipas con agua natural y potable... El precio de las cervezas al público será de 4 pesos, la Coca-Cola a 2 pesos y los sándwiches a 2 pesos, sin determinar hasta el momento el precio de los cigarrillos...⁶³

Pero identificar a los jóvenes retratados por los súperocheros únicamente como consumidores o promotores del consumo resultaría en extremo reduccionista. Para matizarlo, vale la pena acudir a las secuencias en las que se busca dar cuenta de la heterogeneidad de los rostros de los asistentes, en las que los rasgos físicos, la vestimenta y las formas de habitar el espacio del festival, complejizan cualquier encasillamiento en las esquemáticas “identidades” culturales planteadas como punto de partida para la interpretación de las expresiones de los jóvenes.

Al respecto de las “identidades” juveniles, el documental plantea un comentario más, cuando retrata la gran diversidad de banderas que los jóvenes llevaban consigo, la estadounidense, la canadiense, la mexicana y las distintas versiones de la cruz quebrada. La abundancia de éstas buscó mostrar lo lejanas que resultaban para los jóvenes rockeros las afirmaciones nacionalistas planteadas por los sectores más conservadores de la sociedad mexicana, a manera de críticas al festival y específicamente a aquella bandera en la que el símbolo hippie sustituyó al águila devorando a la serpiente.

Los ímpetus nacionalistas probablemente también se sintieron atacados por personajes como el corpulento hombre rubio envuelto en la bandera estadounidense. Imágenes como ésta llevaron a algunos intelectuales como Carlos Monsiváis a hacer

⁶³ *Expendiente Avándaro* de la Dirección Federal de Seguridad. Archivo General de la Nación, Galería 1 (DFS) 14-04-1971, legajo 1, 10 de septiembre de 1971.

declaraciones en el tono de “la primera generación de norteamericanos puros nacidos en México que aprenden la gramática inglesa en academias y el acento intachable en cursos de verano o viajes de compras”⁶⁴ y de “la nación de Avándaro es el mayor triunfo de los mass media norteamericanos (...) Es uno de los grandes momentos del colonialismo mental en el Tercer Mundo”.⁶⁵ Pero, para Alfredo Gurrola, este retrato se sumó a los demás y permitió echar un vistazo a la heterogeneidad de los jóvenes que se congregaron en Avándaro, tan distante al estereotipo unificador promovido por Telesistema Mexicano:

Pensar que hubo asistencia de muchos países, hay uno envuelto en la bandera americana, y luego los campamentos del día siguiente, que están ahí en el refine, que están ahí con sus banderas, mujeres con bebés del brazo, sí había de todo, no todo era de la colonia La Butaca o la Agrícola Oriental, sino también había gente “hippie hippie” y rocanrolera totalmente, que se metió al maremágnum, y pues lo resistió.⁶⁶

La llegada de los “onderos” fue determinante para la forma en que se desarrolló el festival, pues ellos fueron los artífices del fracaso de la empresa comercial de Avándaro, no porque actuaran bajo esta consigna, sino simplemente porque su asistencia ni había sido contemplada, ni era deseable para Telesistema Mexicano, pues eran prácticamente lo opuesto al estereotipo de joven que venían construyendo. Promover esta imagen difería de los cánones de producción de la televisora, además de que transmitir contenidos de este tipo ya no era rentable, dada la desorganización y las fallas en el escenario. Pero la presencia de estos jóvenes “disidentes” también marcó un punto nodal en el documental. La observación participante de los súperocheros ya les había permitido hacer algunas tomas interesantes en contacto cercano con sus sujetos retratados, como el de la chica del cambio de blusa y las miradas a la heterogeneidad. El caso de los “onderos” generó la posibilidad de una interacción aún mayor. A estos jóvenes, normalmente excluidos, la presencia de la cámara les permitía externar su forma de ser por medio de saludos dirigidos hacia la cámara, risas, intercambios de miradas con el cineasta, cierto tipo de actuaciones y gestos, o de performances como el de la ofrenda del final del documental. Cuya importancia radica en el diálogo cinematográfico establecido entre los súperocheros y los “onderos” y no tanto en si el altar pacheco estuvo dedicado a los jóvenes asesinados en las matanzas de 1968 y del Jueves de Corpus o a los rockeros muertos por sobredosis a principios de los setenta. Este

⁶⁴ Carlos Monsiváis, *Días de guardar* (1ª ed. 1970), México, Era, 2010, p. 199.

⁶⁵ Carlos Monsiváis, “Carta de Londres” en *Excélsior*, 26 de septiembre de 1971.

⁶⁶ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

tipo de escenas destacaron por el hecho de haber sido momentos capaces de ilustrar las formas de convivencia entre estos jóvenes, cuya marginalidad de alguna manera los alejaba de la cultura de consumo y cuya mera presencia representaba un desafío a la concepción idealizada y estereotípica, formulada por los medios de comunicación masiva sobre cómo tendrían que lucir y comportarse los jóvenes.

El documental también capturó parte de los temores de los organizadores de Avándaro cuando sintieron fracasar su proyecto comercial frente a la invasión “ondera” escalando por el andamiaje de las instalaciones del festival. Gurrola decidió enfatizar este aspecto al colocar al inicio del documental el audio de uno de los regaños a quienes subían por las torres de iluminación. Pero algunos ejemplos más permiten enfatizar que la represalia utilizada en el filme no fue la única. “Sentaditos, chavos, que los está viendo mamita desde casita...”.⁶⁷ Para empezar, el uso del diminutivo con fines despectivos ha sido planteado por Octavio Paz como una manera de disminuirse a sí mismo y al otro⁶⁸, pero la frase es ilustrativa del principal temor de los organizadores: la transmisión televisada del concierto, que los “onderos” estaban echándoles a perder con su desmadre.

¿Qué pasó con ustedes, maestros? ¿Otra vez? Siéntense. Todo México, a través de la televisión, los está viendo. En buena onda, hijos, esto se está pasando. Son muchos los que están viendo en su casa. Sus jefas, sus carnales que no vinieron, sus carnalas. Los están viendo todos en la televisión. Así es que, pues vamos a alivianarnos, vamos a sentarnos. Que no se preocupen, que vean que aquí hay orden.⁶⁹

El temor a ser vistos con el que los amenazaban, no era compartido por los “onderos”, pues como demuestra el documental, la interacción con las cámaras no era algo que los congelara, al contrario. Por otro lado, estas advertencias de estar siendo observado por sus familiares, resultaba una manifestación más de la profunda desvinculación de los organizadores con el público. Su idealización de la televisión les hacía pensar que cada hogar mexicano era un telehogar, sin embargo, este medio de comunicación apenas comenzaba a despegar en México en los setenta y eran, sobre todo, las familias de clase media alta y alta, quienes podían adquirir este, por entonces, lujoso artículo.

Los organizadores también se desentendieron de la basura que Avándaro dejó tras de sí. Testimonio de ello son los planos generales filmados por los súperocheros. El suelo

⁶⁷ *Ídem.*

⁶⁸ Octavio Paz, “El laberinto de la soledad” en *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad* (4ª ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

⁶⁹ *Audio del Festival de rock y ruedas, grabado por Telesistema Mexicano, Colección de Alfredo Gurrola.*

cubierto de desechos, para Gurrola, era una de las muestras del descontrol y carencias organizativas que tuvo el festival:

En parte, sí tenía razón el gobierno que mucho desmadre, pero fue provocado, no fue gratuito, al llevar a ese tipo de gente, que además no ponen basurero, ¿qué haces con todo?, ni modo de andar cargando, y pañales y cuánta madre, que es fácil de esperar que haya eso después de 10 horas de estar consumiendo bebidas y alimentos y todo, es normal que se haga ese tiradero.⁷⁰

Y “ese tipo de gente” a la que se refiere el cineasta son precisamente “los onderos”, desobedientes y rebeldes, que Telesistema Mexicano se resistió, hasta las última consecuencias, a programar en sus transmisiones y en el documental súperochero son los protagonistas del festival, cargando *itacates*, fumando marihuana, trepando por los andamios, encuerándose o contemplando embelesados el suceso, tirando basura, durmiendo entre ella o esquivándose mutuamente.

3. El registro cinematográfico de los jóvenes “onderos” y el fracaso de la mercantilización

Del principio al final del filme *Avándaro* la atención cinematográfica estuvo puesta, primordialmente en los “onderos”, mucho más que en los jóvenes convocados por Telesistema Mexicano, que encajaban un poco más en el estereotipo del joven formulado por los medios de comunicación masiva. Abordo de sus automóviles, se les veía llegar por la carretera, quizá más atraídos por las ruedas que por el rock. Vestidos con la moda promocionada en las revistas, los periódicos y programas de televisión como *Orfeón A Go Go*, se les identificaba por ser como aquella versión de los jóvenes, adquirible en una tienda. Pero conforme el festival avanzó, y la noche llegó, las cámaras de los súperocheros dejaron de ponerles atención.

Fueron los jóvenes “onderos” quienes le imprimieron un carácter particular y contracultural al Festival de Rock y Ruedas, en contra de cualquier planeación (o falta de ella) y de las previsiones y expectativas económicas originales. El proyecto televisivo de mercantilización de contenidos derivados del festival, fracasó. Pues la irrupción de los “onderos” ya no les permitió ocultar la fragilidad y descuidada instalación del festival. Esto fue también la demostración y contradicción del modelo de “joven” trazado por la

⁷⁰ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

televisora. Se hizo prioritario mantener la “buena reputación” y las “buenas relaciones” con los sectores conservadores de la sociedad mexicana, aún más que capitalizar el proyecto empresarial de los jóvenes emprendedores Luis de Llano, Justino Compeán y los hermanos López Negrete.

La enorme distancia entre el templete de los músicos y el amplio terreno ocupado por los jóvenes, no sirvió de mucho a la hora de querer eliminarlos de la memoria, empezando por los registros fílmicos de la televisora. Los “onderos” se encargaron de llamar la atención visual, auditiva y hasta de suspender intermitentemente al festival con sus “imprudencias” al ocupar estos espacios vedados para ellos.

Las cintas de audio registraron tanto las fallas en el sistema de sonido como en la organización. Pero, sobre todo, la apropiación por parte de estos jóvenes “onderos” del evento patrocinado por los conglomerados mercantiles Coca Cola y Telesistema Mexicano. Nadie más pudo hacer suyo el evento, a pesar de los intentos. Estos jóvenes hicieron suyo el festival al imponer su manera de comportarse y de ocupar espacios para presenciar el concierto, sus dinámicas de convivencia, y tal como reafirman las crónicas y el documental de Gurrola, su mera presencia, que los convirtió en protagonistas, probablemente más de manera involuntaria que por la consigna de serlo.

El fracaso de los empresarios fue, en buena medida, consecuencia del triunfo de los jóvenes “onderos” apropiándose del festival. Si bien la posibilidad de ser libres, a su manera, fue pasajera y fugaz, ellos la asumieron cabalmente, rompiendo cualquier obstáculo en su camino y reclamando como suyo el Festival de Avándaro y el documental *Avándaro* de Alfredo Gurrola.

CAPÍTULO V. “LES VALÍA MADRE EL SÚPER 8”: LAS EXHIBICIONES DEL DOCUMENTAL AVÁNDARO

El director del documental *Avándaro* (1971), Alfredo Gurrola, afirmó en una entrevista que “el realizador debe intervenir en todo, desde la idea hasta la edición”.¹ El involucramiento de Gurrola de principio a fin en sus filmes de súper 8 se hizo aún más evidente en la producción cinematográfica que presentó para el II Concurso de Cine Experimental, *Aquila non caput muscas* (*Águilas no cazan moscas*) (1971).² En aquella ocasión, él mismo elaboró las invitaciones para llamar a sus amigos a caracterizarse como miembros del ejército francés o ruso y “participar en una batalla napoleónica”.³ Con este antecedente, Gurrola realizó el documental del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971.

1. La edición del documental

Alfredo Gurrola y los otros cinefotógrafos de súper 8 que asistieron al Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971 regresaron a la ciudad de México el 12 de septiembre. A mediados de la siguiente semana se reunieron para decidir qué hacer, cómo cortarlo y cómo editarlo. Una vez que el laboratorio le entregó los rollos revelados a Gurrola, él comenzó con la edición en su casa para depurarlo y ordenarlo cronológicamente. “En súper 8 el corte que hacías era para toda la vida. Cortabas, raspabas una orilla, pegabas con una goma y esperabas a que secara”.⁴

Si bien la razón de Gurrola para ir a Avándaro “era cinematográfica, no musical”,⁵ aquello que escuchaba mientras filmaba y se paseaba entre el público del festival, se le quedó grabado y fue el eje para construir las secuencias de la película. “Durante la edición, me quedaba la reminiscencia de los sonidos, me rebotaban en la cabeza, cuando estaba viendo las imágenes, entonces sentía los cortes”.⁶ Sin embargo, el productor de Cablevisión, Luis Gutiérrez, aún no conseguía las cintas de audio del concierto grabadas

¹ *El Día*, 21 de marzo de 1972.

² Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, México, UNAM-Filmoteca, 2012, p. 91-95.

³ Invitación para participar en la película *Aquila non caput muscas/Águilas no cazan moscas*, 26 de abril de 1971, Archivo personal de Alfredo Gurrola.

⁴ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

⁵ *Ídem*.

⁶ Entrevista a Alfredo Gurrola, 21 de mayo de 2016.

por Telesistema Mexicano, que más tarde se incluyeron en la película. Así que, para las primeras proyecciones, musicalizaron el documental con la banda estadounidense Chicago, “sólo para acompañar la imagen con una música equis”.⁷

El hecho de incluir una “música equis” ilustra la visión de Gurrola sobre el aspecto musical, como algo irrelevante para la presentación de su documental. Como ya se mencionó, la indiferencia hacia el componente sonoro del festival de rock configuró, en buena medida, la narración cinematográfica de *Avándaro*, enfocada mucho más en los aspectos sociales, extraordinarios y de experimentación visual que musicales.

La primera edición, de casi dos horas, estuvo lista un mes después del festival⁸, a principios de noviembre de 1971, aunque los primeros anuncios de su estreno en la prensa, aparecieron hasta febrero del año siguiente.⁹ Con ella, comenzaron las proyecciones en la Corporación Artística de Colombia Moya, donde los súperocheros ya llevaban unos meses realizando talleres y otras exhibiciones de súper 8. “La versión completa era muy repetitiva, era bastante agotadora, los personajes eran los mismos”.¹⁰ El corte final le llevó a Gurrola al menos seis meses más. El proceso de edición estuvo influido por varios elementos, que convirtieron a *Avándaro* en “una película mutante”¹¹, a causa de los cambios que sufría constantemente. Durante las proyecciones, se hacían debates y encuestas escritas, “con objeto de obtener mayor información y material para terminarla”.¹² Probablemente fue durante este acopio de materiales adicionales que, a las filmaciones del equipo de David Celestinos, Sergio García, Héctor Abadié y Alfredo Gurrola, se sumaron las de Bosco Arochi, Jaime Toledo, y algunos más.

A lo largo del proceso de exhibición-edición, la película fue reduciendo su duración, hasta quedar en 20 minutos, la versión analizada por este texto. Una edición previa, de 30 minutos, fue presentada en el canal 7 de Cablevisión desde abril de 1972, en el programa *Cable Cine Súper 8*, conducido por Alfredo Gurrola.¹³

⁷ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

⁸ *Ídem*.

⁹ “Estrenan *Avándaro*. Es un filme en super-8 sobre aquel celeberrimo aquelarre del año pasado” en *Esto*, 18 de febrero de 1972.

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ Entrevista de Emilio Arizaga a Alfredo Gurrola en *El Día*, 24 de junio de 1972.

¹² *Ídem*.

¹³ *Esto*, 11 de abril de 1972.

2. Proyecciones experimentales

Los proyectores de súper 8 no eran los más sofisticados, ni tenían la tecnología más avanzada. Podían proyectar solamente 20 minutos de película en sus carretes. Para solucionarlo, y poder exhibir las casi dos horas de la primera edición de *Avándaro*, Gurrola y los súperocheros utilizaban dos carretes en dos proyectores en dos pantallas, cada una pasando momentos distintos del festival, “como era un maremágnum, entonces veías lo que te atraía de cualquiera de las dos pantallas”.¹⁴

Este tipo de presentaciones generaron una dinámica particular en torno a la propia película. A algunos asistentes, les parecía interesante esta experimental forma de presentarlo, retomada de películas de cine mundo como *Napoleón* (Abel Gance, 1927): “gracias a la creatividad de Alfredo Gurrola se ha logrado un espectáculo verdaderamente original, pues utiliza cuatro pantallas para proyectar en dos de ellas 21 minutos de filmación y en las otras 2 varias transparencias”.¹⁵ Algunos medios incluso difundieron el supuesto beneplácito del cineasta francés Louis Mallé sobre *Avándaro*: “sus comentarios fueron de asombro y elogio a lo que vio”¹⁶, aunque la noticia es imprecisa sobre el sitio o la fecha en que esto sucedió. Pero para otros más, esta forma de presentarla resultaba molesta, “ya que el proyectar una película de un lado de la pantalla y otra del otro lado, al mismo tiempo y en una sala tan pequeña, origina un excelente desafoque (sic) en el centro, produciendo por consiguiente el esfuerzo en el espectador para tratar de observar algo en ese punto”.¹⁷

3. Espacios y contextos de las proyecciones

La colaboración entre los súperocheros y la Corporación Artística de Colombia Moya había comenzado en junio de 1971 con la instalación de un cine club de 8 milímetros, para exhibir películas, organizar talleres y presentar algunas conferencias.¹⁸ Los eventos que organizaban, alcanzaban a reunir apenas a siete u ocho personas y “más que gente

¹⁴ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

¹⁵ *El Heraldo*, 26 de febrero de 1972.

¹⁶ *Avance*, 24 de febrero de 1972.

¹⁷ Guillermo Carrillo, “Películas sobre Avándaro” en *Éxito... su periódico*, 5-11 de marzo de 1972.

¹⁸ “La Corporación artística que dirige la diligente Colombia Moya, se ha enriquecido con la apertura de un Cine Club de 8 milímetros que semanalmente ofrecerá exhibiciones y conferencias” en *El Sol de México*, 14 de junio de 1971.

cualquiera, eran otros súperocheros”.¹⁹ Pero las proyecciones de *Avándaro*, iniciadas en febrero de 1972, “se atascaban, se tenían que hacer proyecciones extras, ¡se atascaban!”.²⁰

Para Alfredo Gurrola, la avidez de los parroquianos congregados en las proyecciones de *Avándaro* no se desprendía de ningún tipo de efervescente interés por el cine independiente, sino que “querían ver *Avándaro*, les valía madre el súper 8, iban porque era lo único que había”.²¹ (Fig. 1) Probablemente, esta situación provenía, por un lado, del morbo producido por la campaña negativa lanzada por los medios de comunicación contra el festival; pero, por el otro, de que la actitud hostil y de desaprobación hacia los jóvenes y la cultura del rock estaba vigente en el gobierno y los sectores más conservadores de la sociedad mexicana, lo cual limitaba la producción y exhibición de cine rockero. Algunas notas periodísticas aprovechaban la situación para hacer anuncios sensacionalistas al respecto:

¿Qué es lo que sucedió realmente en *Avándaro*? Lo que nadie pudo mostrar en cine ni en televisión, será dado a conocer a partir de hoy en el cine-club de la Corporación Artística y Taller Experimental de Cine (CATEC). (...) Las cintas filmadas en 8 mm y color, quizá no se vuelvan a exhibir por decisión de sus patrocinadores: producciones Cablevisión.²²



Fig. 1. El cine club de 8 mm de la Corporación Artística de Colombia Moya recibió a más espectadores que nunca con la proyección de “*Avándaro*”. Los célebres invitados a presentar la película, atraían aún a más personas, entre ellos, varios “onderos”, para discutir temas relativos a la cultura juvenil. *Nuestro cine*, año I, número 15, 31 de marzo de 1972.

¹⁹ Entrevista a Alfredo Gurrola, 21 de mayo de 2016.

²⁰ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

²¹ Entrevista a Alfredo Gurrola, 21 de mayo de 2016.

²² *Avance*, 24 de febrero de 1972.

Desde aquel momento, el súper 8 comenzó a asociarse con lo rockero²³, sobre todo a partir del trabajo de Sergio García, quien a lo largo de las siguientes dos décadas transcurridas después de *Avándaro*, siguió haciendo películas de rock, como *Una larga experiencia* (1982), *Un toke de roc* (1988) y *Betty Rock* (y el último súper ocho) (1989). Aun cuando la propuesta de Gurrola en *Avándaro* era crítica con respecto a la desorganización del festival, los conflictos entre el escenario y el público, el desprecio de los organizadores hacia los músicos y hacia los asistentes, y la confrontación de los “onderos” con los estereotipos de Telesistema Mexicano, el documental terminó por convertirse en el gran referente para los fanáticos rockeros, una película de culto, en ese sentido.

Muchas películas de culto adquieren tal condición por la haber sido llevadas de un terreno cultural específico a otro, en este caso, de la experimentación cinematográfica del súper 8 a los músicos y fanáticos del rock mexicano de los setenta. “En otras palabras, la admiración por las películas de culto, frecuentemente descansa en la celebración de ‘lo raro y extraordinario’ del cine, pero lo hace de una forma que que no se interesa por el significado de las películas en el contexto de su propia producción”.²⁴ El morbo, la curiosidad, o el hecho de que fuera el único documento cinematográfico disponible para acercarse al festival eran el atractivo, por encima de las cualidades visuales o artísticas que el documental pudiera haber tenido.

Las presentaciones del festival comenzaron en la Corporación Artística todos los lunes a partir del 14 de febrero de 1972 a las 8:30 de la noche²⁵, pero pronto “se mandó a los cineclubes de las facultades de la UNAM, y se iba pasando, se iba rolando, casi todas las proyecciones eran gratuitas o colaboraciones espontáneas. Económicamente no redituaban mayor cosa”.²⁶ Además, el documental fue exhibido, con igual éxito, en varias universidades y festivales de cine estatales.

Con la intención de dotarles de un interés adicional a las exhibiciones, se organizaban debates antes y después de la presentación del documental, con personajes

²³ Vázquez Mantecón, p. 130.

²⁴ Mark Jancovich, Antonio Lázaro Reboll, Julian Stringer y Andy Willis (eds.), *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Tastes*, Manchester, Reino Unido, Manchester University Press, 2003, p. 4.

²⁵ *Nuestro cine*, año I, número 13, 15 de febrero de 1972.

²⁶ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

como los escritores José Agustín (fig. 2), Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña²⁷, el doctor Salvador Roquet²⁸, célebre por su psicoterapia con hongos alucinógenos²⁹, el sacerdote escritor asociado a la contracultura Enrique Marroquín, el director de la revista para jóvenes *Piedra Rodante* Manuel Aceves³⁰, el escritor y cineasta Salvador Elizondo³¹, entre muchos otros.



Fig. 2. El escritor de “la onda”, José Agustín ha dedicado varias crónicas al Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971 y, en general, a la cultura juvenil. Era uno de los más frecuentes presentadores de las proyecciones del documental de Alfredo Gurrola en la Corporación Artística Colombia Moya. *Nuestro cine*, año I, número 15, 31 de marzo de 1972.

A la par de las presentaciones con Colombia Moya, los súperocheros también fueron invitados a llevar *Avándaro* a otros lugares. Una de las primeras exhibiciones fuera del cine club de la Corporación Artística fue en el Centro Deportivo Israelita a finales de febrero de 1972.³² A ella asistieron alrededor de 200 jóvenes, a los que *El Heraldo* les pidió responder una encuesta sobre el festival de Avándaro y la película de Gurrola. Con el cuestionario, el periódico buscaba confirmar los prejuicios utilizados meses antes por los medios de comunicación para condenar el evento, en preguntas como:

²⁷ *Nuestro cine*, año I, número 13, 15 de febrero de 1972.

²⁸ *Nuestro cine*, año I, número 15, 31 de marzo de 1972.

²⁹ Alfonso Perabeles, “Dr. Salvador Roquet. ¿Médico Tira? ¿Loco? ¿Genio? ¿Revolucionario?” en *Piedra Rodante*, número 7, 15 de noviembre de 1971, p. 20-26.

³⁰ *Excelsior*, 20 de febrero de 1972.

³¹ “Estrenan *Avándaro*. Es un filme en super-8 sobre aquel celeberrimo aquelarre del año pasado” en *Esto*, 18 de febrero de 1972.

³² *El Heraldo*, 26 de febrero de 1972.

¿Qué opinas de la película?, ¿consideras que hay escenas que debe suprimirse?, ¿es una película negativa o positiva para la juventud?, ¿te incitó al consumo de drogas?, ¿crees que signifique una mala influencia para otro tipo de jóvenes?, ¿qué fue lo que te gustó de la reunión de Avándaro?, ¿qué fue lo que no te gustó?, ¿deben prohibirse o alentarse este tipo de reuniones juveniles?, ¿crees que en el festival y en la película se atenta contra la moral y las buenas costumbres?³³

Las respuestas de los jóvenes del Deportivo Israelita, iban desde la validación de *Avándaro*: “Ni es negativa, ni es positiva; es simplemente una película que enseña Avándaro como un lugar, como cualquier otro sitio” o “Lo positivo es Avándaro”, hasta la aceptación del consumo de drogas como algo habitual: “¿Cómo me va a incitar si yo le llego a esa onda?, No, pues de por sí soy bien pasada, Ya estoy en la onda”, pero también hubo algunos que, de plano, se escandalizaron con lo que vieron y lo comunicaron en la pregunta relativa al ataque a “las buenas costumbres”: “en el Festival sí, en la película no”, “pienso que sí, ya que los valores morales reales son iguales en todas las épocas”.³⁴ El amplio espectro de las opiniones, permite confirmar la heterogeneidad de los jóvenes mexicanos de principios de los años setenta, e insistir en su distanciamiento respecto a la construcción mediática fabricada sobre ellos.

La gira de los súperocheros con *Avándaro* por algunos otros estados del país inició poco tiempo después del estreno del documental. En Guadalajara, fue el propio ayuntamiento de la capital jalisciense el organizador de la I Muestra Nacional Cinematográfica de 8 mm en el Auditorio del Centro de la Amistad Internacional, el jueves 23 de marzo de 1972.³⁵ El filme de Gurrola a las 18 y 20 horas de aquel día, fue anunciado como “el documental sobre el discutido festival de música”.³⁶ A partir del morbo y el misterio construido en torno a al Festival de Rock y Ruedas, el documental de Gurrola fue convirtiéndose en una cinta de culto, volviéndose más atractiva cada vez.

³³ “Encuesta a los jóvenes sobre Avándaro y un film del festival: ‘Mala influencia es el irigote que vivimos’”, en *El Herald*, 4 de marzo de 1972.

³⁴ *Ídem*.

³⁵ Volante del Departamento de Relaciones Públicas y Comunicación Social del Ayuntamiento de Guadalajara 1971-73, Archivo personal de Alfredo Gurrola.

³⁶ *Ídem*.

Al mes siguiente, el fin de semana del jueves 20 al domingo 23 de abril, también fue presentado en la II Muestra Nacional Cinematográfica de 8 y súper 8 en el Auditorio Miguel de Cervantes Saavedra de la Universidad Autónoma de Zacatecas.³⁷

La película ya se había hecho de alguna fama entre los jóvenes aficionados al rock, y posiblemente algunos interesados en el cine. Tanto así que, en Tepic, durante la III Muestra de cine de 8 milímetros en el Teatro del Seguro Social de Nayarit de mediados de mayo de 1972, “Avándaro” fue “solicitada a gritos por la mayoría de los asistentes”³⁸ y la proyección se repitió en la clausura.

Las exhibiciones estaban siendo bien recibidas, al grado de que los súperocheros ya planeaban integrar dos compañías para producir y distribuir material fílmico de 8 mm. El plan era enviar las películas a la televisión estadounidense e incluso hacer doblajes al inglés.³⁹ *Avándaro* estaba en una lista de 25 cortometrajes argumentales y 6 documentales en 8 mm, contemplados para esta distribución. Al final, el proyecto no se concretó.

El 2 de julio de 1972, *Avándaro* se presentó en el marco del Primer Festival de Cine Experimental de la Casa de la Cultura, A.C., con exhibiciones en el Auditorio del Museo de Villahermosa, Tabasco.⁴⁰

El recorrido por el país de los súperocheros con “Avándaro” y otras de sus películas en los festivales estatales, derivó también en la organización de cineclubes de 8mm locales.⁴¹ Parecía que un movimiento de cine independiente comenzaba a gestarse y Alfredo Gurrola y sus compañeros realizadores eran una especie de misioneros cinematográficos en este rubro.

Los súperocheros regresaron a la ciudad de México en julio de 1972. El tercer día de aquel mes *Avándaro* fue presentada en Casa del Lago⁴² y a finales del mismo mes, en el Museo de la Ciudad de México, auspiciada por el Departamento del Distrito Federal.⁴³ Esta V Muestra Nacional de cine en 8 milímetros, era una continuación de las ediciones previas en otros estados del país. El director del museo capitalino, Fernando Díaz, consideró sobre

³⁷ Volante del Departamento de Coordinación Cultural de la Universidad Autónoma de Zacatecas, Archivo personal de Alfredo Gurrola.

³⁸ *El Herald*, 21 de mayo de 1972.

³⁹ “Distribuirán material en 8 milímetros” en *Diario de la tarde*, 26 de mayo de 1972.

⁴⁰ *Presente, diario del sureste*, 2 de junio de 1972.

⁴¹ *Fotomundo*, número 34, julio de 1972.

⁴² *Excélsior*, 3 de julio de 1972.

⁴³ *Excélsior*, 27 de julio de 1972.

la película que “es bueno exhibirla ante pequeños auditorios, siempre y cuando se la tome como documento antropológico”.⁴⁴ Desde aquel momento, este recinto se convirtió en uno de los espacios que mayor difusión dieron al súper 8, con proyecciones y talleres, principalmente organizados por Sergio García avanzada la década de los setenta y hasta finales de los ochenta.

La UNAM también le dio la bienvenida al documental de Gurrola en el ciclo “Cine Rock” del Auditorio de Ciencias en Ciudad Universitaria. La exhibición de *Avándaro* fue programada para el viernes 23 de noviembre de 1973 con funciones a las 12, 14, 16, 18 y 20 horas.⁴⁵ Además del documental del festival mexicano, se anunciaban otras películas como *Soul to Soul* (Denis Sanders, 1971), sobre un festival de rock en Ghana en 1971, en el que se presentaron algunos artistas estadounidenses como Santana y Roberta Flack, para conmemorar la independencia de aquel país; o películas musicales estadounidenses como *T.A.M.I. Show* (Steve Binder, 1964) y *The Big T.N.T. Show* (Larry Peerce, 1966), en las que participaban cantantes como Ray Charles, The Loovin’ Spoonful, Joan Baez, The Byrds, The Supremes, Donovan, y otros más.

Frecuentemente estos recorridos de difusión cinematográfica eran patrocinados por los organizadores de los festivales o las exhibiciones, pero los súperocheros también buscaron fuentes de ingresos adicionales “para llevar lo mejor del cine experimental mexicano a más de sesenta mil poblados en donde no hay televisión”.⁴⁶ Planeaban organizar una colecta pública para poder comprar más material fílmico y hacerse de un camión o camioneta para transportar el equipo fílmico y los proyectores.

Conforme pasó el tiempo, las proyecciones públicas de *Avándaro* fueron haciéndose más esporádicas y Alfredo Gurrola comenzó su transición al cine profesional después de su última película en súper 8, *La segunda primera matriz* (1972). Aunque continuó vinculado al movimiento súperochero, como en la coordinación del Festival de Cine Erótico de 1974. Para entonces, ya había comenzado sus estudios formales de cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y comenzó a filmar en 16 mm y después en 35 mm.⁴⁷

⁴⁴ *Ídem*.

⁴⁵ *Excélsior*, 11 de noviembre de 1973.

⁴⁶ *Últimas noticias*, 19 de agosto de 1972.

⁴⁷ Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 134.

La primera película de Gurrola en 16 mm fue *Descenso del país de la noche* (1974), protagonizada por su hermano, el artista Juan José Gurrola y Diana Mariscal. A finales de los años setenta se vinculó a la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado (Conacite), una productora estatal y ahí hizo *Llámenme Mike* (1979), *Días de combate* (1979) y *Cosa fácil* (1982). El guionista de las últimas dos fue Paco Ignacio Taibo II, otro ex súperochero. “Ambos casos, el de Gurrola y el de Taibo II, ejemplifican que para muchos destacados súperocheros el pequeño formato no debía ser un fin en sí mismo, sino un medio para poder filmar con bajo costo y expresar sus ideas”.⁴⁸ En palabras del propio Gurrola, “si me hubieran dado cámara de 16, lo hago en 16. No era un grito del súper 8, pero sí se puede decir que si no hubiera sido el súper 8 no habría nada de material [de Avándaro]...”.⁴⁹ Esto apunta a que, si bien, el formato jugó un papel importante en la formación de Gurrola como cineasta, su convicción era la posibilidad de continuar haciendo cine cada vez más profesional, y no la defensa de la libertad súperochera, como sí lo era para Sergio García.

4. Una larga experiencia: la versión comercializada de Avándaro

Aunque Alfredo Gurrola se desvinculó del súper 8 a mediados de la década de los setenta, Sergio García continuó presentando la edición final de 20 minutos de *Avándaro* “en diversos foros, concurridos por jóvenes que iban a reafirmar la imagen positiva que tenían del concierto de Avándaro”⁵⁰, en este sentido, la labor de difusión del filme que hizo fue fundamental para consolidarlo como la película mexicana de cine rockero de culto por antonomasia.

Uno de los espacios en los que Sergio García distribuyó más ampliamente el documental fue el Tianguis Cultural del Chopo en la Ciudad de México, un recinto ambulante que ha tenido una importante participación en la difusión y comercialización de la contracultura en México, desde principios de los años ochenta.

Sergio García sí vendía mucho el documental en el Chopo, en VHS, copias de la cual nunca pagó derechos ni nada. El cine súper 8 era para evitar todo el asunto de permisos de

⁴⁸ *Ibid*, p. 136.

⁴⁹ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

⁵⁰ Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 130.

filmación, derechos de autor, etc., que los otros formatos tenían, entonces era ilógico reclamarle derechos a un cine en contra del pago de derechos.⁵¹

Finalmente, García incluyó la versión de 20 minutos como lado B de su documental *Una larga experiencia* (1982) sobre la banda de rock mexicana Three Souls in My Mind. Esto también le permitió insertar sus propias películas rockeras en el circuito mercantil de la contracultura, a partir de la consolidada fama de *Avándaro*.

Ésta ha sido la versión más difundida y reutilizada por otros filmes sobre el Festival de Rock y Ruedas. Las versiones previas, incluida la de Cablevisión, son prácticamente inaccesibles y carecen de la banda sonora del concierto, que Gurrola incluyó en esta versión final. En parte, esto la ha convertido en la referencia básica para quien busca conocer, de primera mano, al festival.

Lo paradójico del asunto ya se ha señalado y se intentó enfatizar a lo largo de este trabajo, pues como todo texto, el filme escapó del control de sus creadores. Y así, la película que se había planteado por sus realizadores como una crítica a cierta parte de los jóvenes mexicanos, al imperialismo cultural, a la mercantilización de la cultura, a la represión, a las corporaciones como Coca Cola y Telesistema Mexicano y a los organizadores de Avándaro, terminó por convertirse en un gran símbolo cinematográfico como una de las películas fundacionales del cine rockero underground en México.

5. Otros filmes sobre el Festival de Avándaro

A la par de las intenciones de Telesistema Mexicano por producir contenido televisivo a partir de la filmación del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971, algunos grupos también previeron la posibilidad de capitalizar mercantilmente su participación en el concierto, siguiendo también, el ejemplo de los festivales anglosajones.

El representante del grupo Tinta Blanca, Humberto Rubalcaba, tenía clara la visión comercial de la participación musical de la banda liderada por Sergio “Keko” Figueroa en el festival de Avándaro. Apenas terminó el festival, publicó una serie de fotografías de Jorge Bano, José Pedro Camus, Francisco Drohojowski y Joel Turok, con un texto de presentación de Jacobo Zabkudovsky y algunos más, llamado *Nosotros*⁵², distribuido escasamente entre prematuros coleccionistas. Además del álbum fotográfico, Rubalcaba

⁵¹ Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

⁵² Humberto Rubalcaba, *Nosotros*, México, Editorial Nosotros, 1972.

dirigió un documental en 16 mm con algunas escenas de la llegada a Valle de Bravo de los miembros de la banda, su participación en el festival y algunas breves tomas al público: *Tinta Blanca en Avándaro* (1972). El filme nunca fue editado comercialmente, tan sólo hubo unas cuantas proyecciones públicas en los meses siguientes al festival y ganó el “Sombrero de bronce” en el IV Festival Internacional de Cortometraje de Guadalajara en 1972.⁵³

Una de las productoras emergentes, la Cinematográfica Marco Polo, impulsada por el financiamiento estatal al cine de la primera mitad de la década de los setenta, también incursionó con cámaras de 16 mm al festival. El director Carlos Humberto Hermosillo envió a Jorge Fons, por entonces un joven profesor del CUEC, a filmar al festival, junto con un equipo que incluía a la fotógrafa Graciela Iturbide.

Las tomas del público, hechas a nivel del suelo y desde el escenario, le sirvieron a Hermosillo para hacer montajes en secuencia con una de las bandas ausentes en el festival, La Revolución de Emiliano Zapata, una de las más populares del momento. Estas escenas las incluyó en su película, *La verdadera vocación de Magdalena* (1971), protagonizada por Angélica María y los miembros del grupo de rock de Guadalajara. La interpretación vocal de la actriz de la canción *Again*, musicalizada por los rockeros de la capital jalisciense, se intercaló con las tomas del público, para simular su participación en el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971.

En buena medida, esta película aprovechó el vacío dejado por la desaparición de los rollos filmados por Telesistema Mexicano. *La verdadera vocación de Magdalena*, tal como el documental de Gurrola, se convirtió en otro de los pocos referentes para conocer la experiencia del Festival de Rock y Ruedas, aunque mucho menor, pues las tomas del concierto duraban apenas un par de minutos y eran bastante fragmentarias, sólo unos cuantos paneos del público. Por otro lado, la película también fungía como un producto de consumo derivado de la cierta popularidad del grupo La Revolución de Emiliano Zapata. En ese sentido, seguía los pasos de la producción de cine juvenil estadounidense de los cincuentas y mexicana de los sesentas, ahora enfocada en retratar a la juventud a través del estereotipo del *hippie*.

⁵³ Mario A. Quezada (comp.), *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*, México, UNAM, 2005, p. 767.

En el curso del homenaje póstumo a Sergio García (1945-2010) en 2014, fue presentado el transfer digital, hecho por la editora cinematográfica Ángela Reginato, de algunos rollos sobre Avándaro que el cineasta guardaba en su closet hasta entonces.⁵⁴ El material, sin audio, *Avándaro: Imágenes Inéditas* está disponible en línea.⁵⁵ La mayoría de las tomas están incluidas en el documental de Gurrola, pero hay algunas más descartadas en la edición final de *Avándaro*, de la llegada a Valle de Bravo y del público del festival.

El impulsor del proyecto virtual *Enciclopedia del Rock Mexicano*, Arturo Lara Lozano, también ha realizado dos trabajos, *Las glorias de Avándaro* (2005)⁵⁶ y *Bajo el sol y frente a Dios* (2016).⁵⁷ En realidad, el segundo, de cuatro horas y media de duración, es una ampliación del de 2005 y básicamente se trata de fragmentos de los documentales que le precedieron (el de Gurrola y el de Rubalcaba) intercalados con entrevistas a quienes, de uno u otro modo, participaron en la escena rockera mexicana de los años sesenta y setenta.

Varios programas de televisión han tratado al Festival y también algunos documentales, como *Rock n' Roll Made in Mexico: From Evolution to Revolution* (Lance Miccio, 2007) y *Gimme the Power* (Olallo Rubio, 2012), pero básicamente se han limitado a llevar a cabo el mismo procedimiento de Lara Lozano, de retomar fragmentos de los otros documentales e intercalarlos con entrevistas.

Con una perspectiva mucho más orientada a lo periodístico, la compañía de noticias NOTIMEX, también filmó un reportaje a color en 16 mm. En él se puso atención a la llegada de los jóvenes a Valle de Bravo, algunas panorámicas del público y las tocasdas del sábado 11, pues la filmación termina entre bailes y luces al anochecer de este día.

En términos de memoria gráfica del festival, otros trabajos relevantes son las fotografías de Graciela Iturbide, editadas en blanco y negro el mismo año del festival⁵⁸, y reeditadas, junto con fotografías a color adicionales en 2016.⁵⁹ Por otro lado, la colección

⁵⁴ Conversación con Ángela Reginato, 4 de abril de 2016.

⁵⁵ *Avándaro, Imágenes Inéditas*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DNbnbg61DE> (Consultado el 13 de octubre de 2017)

⁵⁶ *Las glorias de Avándaro*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uLGYhsp5Rdc> (Consultado el 13 de octubre de 2016)

⁵⁷ “Arturo Lara Lozano celebra los 45 de Avándaro” en *Milenio*, 14 de diciembre de 2016.

⁵⁸ Luis Carrión y Graciela Iturbide, *Avándaro*, México, Diógenes, 1971.

⁵⁹ Graciela Iturbide y Federico Rubli, *Yo estuve en Avándaro*, México Trilce/UNAM/Fondo editorial Estado de México, 2016.

de fotografías en blanco y negro de Pedro Meyer, *AVÁNDARO 71*, pueden ser consultadas en línea.⁶⁰

Hasta ahora, la versión de 20 minutos del documental de Alfredo Gurrola continúa siendo el gran referente en cuanto a la producción audiovisual sobre el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro 1971. Sin embargo, hay una parte de la experiencia en la visualización de la película inaprensible en el momento actual, pues las proyecciones experimentales del filme, retomadas del cine mudo, que completaban la experiencia contracultural del espectador, ya no se hacen más.

A lo largo de este texto se buscó analizar *Avándaro* como una producción fílmica autónoma y no sólo como un asidero de referencias del festival musical. Se puso atención tanto a la forma como al contenido del documental, a sus críticas planteadas en contra de los estereotipos trazados por los medios de comunicación masiva sobre los jóvenes mexicanos y también a la cultura de consumo. También se buscó enfatizar las características propias de la experimentación cinematográfica súperochera implicadas en la planeación, realización, edición, proyección y distribución de la película, para tratar de comprenderla cabalmente en todas sus aristas. Si bien el festival mexiquense de rock ha sido uno de los puntales para referirse a la cultura juvenil mexicana de finales de los años sesenta y principios de los setenta, el filme de Alfredo Gurrola, indudablemente también se ha revelado como tal en el plano cinematográfico.

⁶⁰ Pedro Meyer, *AVÁNDARO 71*, <http://www.pedromeyer.com/galleries/avandaro/indexsp.html> (Consultado el 13 de octubre de 2016)

REFLEXIONES FINALES

La posibilidad de poner en perspectiva las narraciones previamente establecidas sobre las caracterizaciones de los jóvenes de finales de los años sesenta y principios de los setenta en México, fue la premisa de este trabajo.

Los distintos grupos de jóvenes fueron observados en sus particulares dinámicas al construir sus propias versiones sobre la cultura juvenil, en constante diálogo con los medios de comunicación masiva, que necesitaron hacer distintos ajustes en el aparato mercantilizador que pusieron en juego durante aquel periodo.

Se revisaron los distintos aspectos políticos, económicos, sociales y culturales implicados en la posibilidad de construir una cultura juvenil a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Se abordó ampliamente el proceso llevado a cabo por los medios de comunicación masiva para generar una cultura de consumo dirigida específicamente a los jóvenes. Se enfatizó en el papel de Telesistema Mexicano, que reforzó los estereotipos previa y paralelamente contruidos por el cine nacional. Pero también se presentó a los súperocheros como la corriente cinematográfica disidente, desde lo joven, dentro de la propia televisora, al plantear su propio discurso alterno sobre la cultura juvenil.

Con dichos elementos, se elaboró un panorama de la cultura juvenil en la época mencionada, el cual también sirvió como preámbulo para presentar las dos ideas orientadoras de la planeación del Festival de Avándaro: el rock y los festivales de rock. En este punto, se buscó distinguir algunos puntos clave para comprender la construcción previa de la corriente musical que cobró mayor relevancia en la cultura juvenil mexicana de los años sesenta. Para ello, se enfatizó en las características mercantilizadoras de los festivales de rock anglosajones, pero también en el tránsito que experimentaron a lo largo de la década, su transferencia en los festivales argentinos y chilenos, y finalmente en Avándaro.

La idea de hacer una rápida revisión de los festivales de rock anglosajones y latinoamericanos más importantes fue destacar las características que de ellos se retomaron en Avándaro: su desprendimiento del aparato mercantilizador de la cultura juvenil, la planeación del festival en torno a la filmación televisiva como prioridad, el desinterés de los organizadores por el bienestar del público, la noción de un lugar alejado de la ciudad y cercano a la naturaleza, la posterior degradación del sitio al llenarlo de basura, la participación de patrocinadores como Coca-Cola, el intento de adecuar el concierto al

público local con grupos nacionales, pero que cantaban en inglés, y algunas otras características más.

Por otro lado, también se elaboró un análisis de los contenidos televisivos que intentaron retomar las ideas del rock anglosajón y los propios festivales, para convertirlos en productos de consumo nacional. Así, se demostraron los prejuicios racistas y clasistas de los empresarios de Telesistema Mexicano, visibles a través de los contenidos.

La mercantilización de la cultura juvenil de los años sesenta y setenta en México se difundió principalmente a través de los medios de comunicación masiva como la radio, el cine y la televisión, y se llevó a cabo por medio de la construcción de estereotipos que pudieran ponerse a la venta. Los productos culturales de consumo eran promovidos, por ejemplo, en discotecas donde podía escucharse la música de moda, que a la vez se comercializaba en discos y programas de televisión y radio. La generación de espacios dedicados especialmente a la convivencia de un grupo de la población comenzó a cobrar relevancia en la segunda mitad de los años sesenta, pues, así como para los medios que los promovían, estaba implicado un redituable interés económico.

Los festivales de rock se posicionaron como uno de los espacios idóneos para la mercantilización de la cultura juvenil en el mundo musical anglosajón, por lo que se presentó como una interesante propuesta comercial entre los jóvenes mexicanos ligados a grandes empresas, aquellas capaces de invertir en la organización de un evento de este tipo. Así, aunque los elementos de los festivales fueron retomados por los empresarios mexicanos, de manera un tanto accidentada y errática, intentaron participar en la maquinaria mercantilizadora internacional de la cultura juvenil. Aunque, finalmente, el producto que planearon como principal resultó inutilizable por los problemas organizativos, entre otros motivos más, como la concurrencia de jóvenes alejados del estereotipo que la televisora venía construyendo, y que, por ello, no eran aptos para aparecer en sus transmisiones.

Sin embargo, esta son tal sólo algunas de las vertientes que dicho proceso comercial tuvo. Sin duda hace falta explorar otros aspectos como la música tradicional mexicana, la tropical o la ranchera, que en realidad no dejaron de estar vigentes en el gusto de buena parte de los jóvenes; así como los pequeños grupos ligados a la experimentación plástica y artística; a la investigación dentro de los espacios educativos y universitarios; y sin duda, la

parte de la juventud económicamente activa, entre muchos otros más. Como se ha insistido, uno de los objetivos de este trabajo, fue mostrar la heterogeneidad de la cultura juvenil con la intención de abrir nuevas discusiones y otorgar importancia a los sectores hasta ahora marginados del discurso sobre estos sectores de la población.

Para abordar estas otras vertientes de la juventud mexicana de aquella época, hace falta buscar los particulares medios de expresión que cada uno utilizó. Tal como se hizo al acudir, en el caso de este trabajo, al cine súper 8.

La posibilidad de plantear al cine súperochero como una vía de acceso a la comprensión de la construcción de la cultura juvenil mexicana de finales de los años sesenta y principios de los setenta, proviene de algunos aspectos que ya se mencionaron, principalmente su accesibilidad a que fueran los propios jóvenes quienes llevaran a cabo el registro, pero también las posibilidades interdisciplinarias que trabajar con este tipo de documentos permite y exige.

El documental *Avándaro* (Alfredo Gurrola, 1971) permitió tener un acercamiento a algunas de las heterogeneidades de la cultura juvenil, que adquirieron su perspectiva al ser contrastadas con la programación de Telesistema Mexicano. Mientras las cámaras de la televisora se esforzaban por apuntar a los músicos en el escenario, los súperocheros registraban cómo los jóvenes “onderos” escalaban los andamios del escenario y de las torres de luz, o se preparaban un cigarro de mariguana entre el público, se desnudaban o simplemente se postraban ahí, frente a la cámara que tomaba por afrentosa su presencia.

El filme súperochero analizado en esta tesis es relevante porque registró no sólo a los distintos grupos de jóvenes que participaron en el evento, sino también el dispositivo comercial de productos destinados al consumo, para construir un espacio “arriba, en las montañas”, cuyas características, en cierto sentido, estaban más emparentadas con una tienda de abarrotes que con algún tipo de paraíso *hippie*.

Por otro lado, la posibilidad de comprender la manera en que se monta y edita un documental, también puede funcionar como una reflexión sobre la manera en la que se construye el discurso histórico. La parcialidad y fragmentación de la información que somos capaces, como historiadores, de acopiar en nuestras investigaciones, es apenas el material en bruto para elaborar narraciones, sujetas a visiones específicas de los procesos y de los métodos con los que se llevan a cabo estas construcciones. Y sobre todo, tratar de

que el detallado y cuidadoso trabajo de acudir a diversas fuentes, tratar de expresar de la manera más fehaciente las intenciones de los textos e incluso transparentar el proceder de su elaboración, pueda contrastarse con el discurso de los medios de comunicación revisado en esta tesis.

Finalmente, en un momento en el que la televisión parece estar perdiendo la relevancia que tuvo en la segunda mitad del siglo XX, me pareció importante explicar y detallar los procesos mediante los que los medios de comunicación masiva se adaptan constantemente a la sociedad y a la cultura, para continuar impulsando estereotipos en los que se condensa la promoción de la cultura de consumo. Estoy convencido de que, en la medida en que seamos conscientes de las construcciones mediáticas que intentan manipular nuestra existencia cotidiana, seremos capaces de buscar nuevas formas de hacerle frente a la mercantilización de la vida y las desastrosas consecuencias que ese tipo de estructuras acarrearán. Y así, recordar que algún día, “terminará la televida. Seremos nuevamente un proceso más de la tierra”.¹

¹ Heriberto Yépez, *Contra la televisión*, México, Tumbona, 2008, p. 59.

FUENTES CONSULTADAS

Fuentes bibliográficas

- Adorno, Theodore W., "La televisión como ideología" en *Nueva Política*, vol. 1, núm. 3, julio-septiembre de 1976.
- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución*, México, Cal y Arena, 1989.
- Agustín, José, *La casa del sol naciente (de rock y otras rolas)*, México, Patria Cultural, 2006.
- Agustín, José, *La contracultura en México* (2ª ed.), México, De Bolsillo, 2012.
- Alonso, Luis Enrique, "Estudio introductorio: La dictadura del signo o la sociología del consumo del primer Baudrillard" en Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo, sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- Álvarez Garín, Raúl, *La estela de Tlatelolco. Una reconstrucción histórica del movimiento de 1968*, México, Ítaca, 2002.
- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural/Centro de Estudios Cinematográficos/Dirección de Literatura, 1988.
- Antxo Fernández, Miguel, *Las imágenes de Carlos Velo*, México, UNAM, 2007.
- Arana, Federico, *Guaraches de ante azul* (2ª ed.), México, María Enea, 2002.
- Aron, Raymond, "El concepto de clase" en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 1, no. 1, marzo-abril de 1939.
- Ayala Blanco, Jorge, "El cine mexicano en la encrucijada" en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM-DGAC/Imcine/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001.
- Baranger, Denis, "Clases medias y pequeñas burguesías" en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 42, no. 4, octubre-diciembre, 1980.
- Bell, Dale (ed.), *Woodstock: an inside look at the movie that shook up the world and defined a generation*, Studio City, Michael Wiese Productions, 1999.
- Blanco Labra, Víctor, *Rockstalgia*, México, Planeta, 2007.
- Brant, Marley, *Join Together. Forty Years of the Rock Music Festival*, New York, Backbeat Books, 2008.
- Calderón, Eligio, Vicente Anaya, Carla Zenzes y José Luis Fernández *et al*, *Avándaro: ¿aliviane o movida?*, México, Extemporáneos, 1971.
- Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México* (8ª ed.), México, Joaquín Mortiz, 1980.
- Carrandi Ortiz, Gabino, *Testimonio de la televisión mexicana*, México, Diana, 1986.
- Carrión, Luis y Graciela Iturbide, *Avándaro*, México, Diógenes, 1971.
- Centro de Estudios del Sector Privado, *La función de la publicidad en el desarrollo económico de México*, México, Asociación Mexicana de Agencias de Publicidad, 1927.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de Directores del Cine mexicano 2009*, México, CONACULTA/Instituto Mexicano de Cinematografía-Dirección General de Publicaciones, 2009. (2 tomos)

- Cohen, Allen (ed.), *San Francisco Oracle. Facsimile edition: The Psychedelic Newspaper of the Haight-Ashbury*, Berkeley, Regent Press, 1991.
- Curry, Jack, *Woodstock, the Summer of our Lives*, Nueva York, Weidenfeld and Nicolson, 1989.
- De Llano, Luis, *Expedientes Pop*, México, Planeta, 2016.
- Díaz Oliva, Antonio, *Piedra Roja. El mito del Woodstock chileno*, Santiago, RLL editores, 2010.
- Dogget, Peter, *There's a riot going on. Revolutionaries, rock stars and the rise and fall of 60's counter-culture*, Edinburgh, Canongate Books, 2007.
- Edgar, Robert, John Marland y Steven Rawle, *El lenguaje cinematográfico*, Barcelona, Parramón Paidotribo, 2016.
- Eguizábal, Raúl, "Publicidad y consumo", en *Revista TELOS*, número 24, Madrid, 1990.
- Estrada, Tere, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*, México, Océano, 2008.
- Esteva, Gustavo, "El Estado y los medios. Los medios del Estado y los fines de los medios" en *Nueva Política*, vol. 1, núm. 3, julio-septiembre de 1976.
- Estrada, José Manuel, "Desde mi retiro. A 0° del León Año XIV del Aquarius" en José Manuel Estrada, *Mis comunicados* (2ª ed.), México, UNE Ediciones, 2010
- Fernández, Claudia, y Andrew Paxman, *El Tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, México Random House Mondadori, 2013.
- Friedlander, Paul y Peter Miller, *Rock and roll: a social history* (2ª ed.), Colorado, Westview Press, 2006.
- García Ramírez, Fernando (coord.), *Crónica de la publicidad en México*, México, Clío, 2002.
- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986.
- García Saldaña, Parménides, *El rey criollo*, México, SEP, 1987. (Lecturas Mexicanas volumen 74)
- García Saldaña, Parménides, *En la ruta de la onda*, Diógenes, México, 1972.
- González de Alba, Luis, *Las mentiras de mis maestros*, México, Cal y Arena, 2002.
- González de Alba, Luis, *Los días y los años*, México, Era, 1971.
- Guevara Niebla, Gilberto, *1968: largo camino a la democracia*, México, Cal y Arena, 2008.
- Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina* (13ª ed.), Madrid, Alianza, 1996.
- Havens, Richie "The essence of Woodstock" en Elliot Landy, *Woodstock vision, the spirit of a generation*, Nueva York, Continuum, 1994, p. 127. (Traducción libre del autor)
- Hernández Rodríguez, Rogelio, *Historia mínima del Partido Revolucionario Institucional*, México, El Colegio de México, 2016.
- Herrera, Norma, "La televisión mexicana. Lo que pudo ser y no fue" en *Revista ICYT*, no. 157, octubre de 1989, CONACYT.
- Hinckle, Warren, "Una historia social de los hippies" en Margaret Randall, *Los hippies, expresión de una crisis* (3ª ed.), México, Siglo XXI, 1970.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica (Grijalbo Mondadori), 1998.
- Hofmann, Albert, *LSD. My Problem Child*, Nueva York, McGraw-Hill, 1980.
- Iturbide, Graciela y Federico Rubli, *Yo estuve en Avándaro*, México Trilce/UNAM/Fondo editorial Estado de México, 2016.

- Jancovich, Mark, Antonio Lázaro Rebol, Julian Stringer y Andy Willis (eds.), *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Tastes*, Manchester, Reino Unido, Manchester University Press, 2003.
- Jiménez Izquierdo, Juan, *Avándaro, una leyenda*, México, Eridu, 2011.
- Kaplan, E. Ann, *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, Nueva York/Londres, Mathuen, 1987.
- Kay, Sean, *Rockin' the Free World! How the Rock and Roll Revolution Changed America and the World*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2017.
- Kisseloff, Jeff, *Generation on Fire. Voices of Protest from the 1960s: an oral history*, Lexington, University Press of Kentucky, 2007.
- Krauze, Enrique, *La presidencia imperial*, México, Tusquets, 2013.
- Loaeza, Soledad, *Clases medias y política en México*, México, El Colegio de México, 1988.
- López Cámara, Francisco, *La clase media en la era del populismo*, México, UNAM/Miguel Ángel Porrúa, 1988.
- Lukács, Georg, *Historia y conciencia de clase*, México, Grijalbo, 1969.
- Mamer, Bruce, "Oblique Shot (Dutch Angle)" en *Film Production Technique: Creating the Accomplished Image* (5ª ed.), Belmont, Wadsworth CENGAGE Learning, 2009.
- Manrique, Diego A., "Bill Haley. El poder de la intuición" en *Historia del rock and roll*, Madrid, Vibraciones, 1977.
- Manrique, Diego A., "Las raíces" en *Historia del rock and roll*, Madrid, Vibraciones, 1977.
- Manrique, Diego A. "Los felices años cincuenta" en *Historia del rock and roll*, Madrid, Vibraciones, 1977.
- Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- Marroquín, Enrique, *La contracultura como protesta*, México, Joaquín Mortiz, 1975.
- Martínez Medellín, Francisco J., *Televisa siga la huella*, México, Claves Latinoamericanas, 1989.
- Marx, Karl, *Sociología y filosofía social*, Madrid, Península, 1969.
- Marx, Karl y Friederich Engels, "Manifiesto del Partido Comunista" en *Obras Escogidas*, Moscú, Editorial Progreso, 1975.
- Mejía Madrid, Fabrizio, *Nación TV*, México, Random House Mondadori, 2013.
- Monsiváis, Carlos, *Días de guardar* (1ª ed. 1970), México, Era, 2010.
- Monsiváis, Carlos, *El 68. La tradición de la resistencia*, México, Era, 2008.
- Morgan, Edward P., *What Really Happened to the 1960s. How Mass Media Culture Failed American Democracy*, Lawrence, Kansas, University Press of Kansas, 2010.
- Morris, John en Joel Makower, *Woodstock. The Oral History*, Nueva York, Tilden Press, 1989.
- Nivón Ramírez, Raúl, *Medios masivos y comunicación de la XIX Olimpiada de México, 1968*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Tesis de Doctorado en Historia, 2016.
- Palacios, Julia, "Yo no soy un rebelde sin causa... O de cómo el rock and roll llegó a México" en Jorge Héctor Velasco, *Rock en salsa verde*, México, Uva Tinta, 2013.
- Pareles, Jon y Patricia Romanowski (eds.), *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock*, Nueva York, Rolling Stone Press, 1983.
- Paytress, Mark, *La historia del Rock*, Bath, Reino Unido, Parragon Books, 2012.

- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad* (4ª ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Pérez Montfort, Ricardo (coord.), *La cultura 1808-2014*, México, El Colegio de México/MAPFRE/FCE, 2015, p. 26.
- Pérez Montfort, Ricardo, “Cultura musical y resistencia en México, 1968-1988. La música popular y los medios de comunicación masiva” en Ignacio Sosa y Antoine Rodríguez, *Cultura y resistencia en México*, México, Nostromo Ediciones, 2013.
- Perone, James E., *Woodstock: An Encyclopedia of the Music and Art Fair*, Westport, Greenwood Press, 2005.
- Poniatowska, Elena, “Los jóvenes de hoy son los del 68” en *La Jornada*, 19 de mayo de 2012.
- Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971.
- Poulantzas, Nicos, *Las clases sociales en el capitalismo actual*, México, Siglo XXI, 1976.
- Quezada, Mario A. (comp.), *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*, México, UNAM, 2005.
- Quintana, Luis Mario, “De blues, Gospel y Country” en *Historia del rock and roll*, Madrid, Vibraciones, 1977.
- Randall, Margaret, *Los “hippies” expresión de una crisis* (traducción de Felipe Ehrenberg) (2ª ed.), México, Siglo XXI, 1969.
- Rodríguez Kuri, Ariel, “Sociedad y cambio cultural, 1960-2000” en Ariel Rodríguez Kuri (coord.), *La población y la sociedad*, México, El Colegio de México/Fundación Mapfre/Fondo de Cultura Económica, 2015
- Rodríguez, Israel, “Un cine de autor para México” en Rita Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Turner, 2014.
- Rodríguez, Israel, “El Primer Concurso de Cine Experimental” en Rita Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Turner, 2014
- Roszbach, Alma y Leticia Canel, “Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* (Volumen II: México), México, SEP/UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- Roszak, Theodor, *El nacimiento de una contracultura* (7ª ed.), Barcelona, Kairós, 1981.
- Rubalcaba, Humberto, *Nosotros*, México, Editorial Nosotros, 1972.
- Rubio, José Ramón, “La cuna de la industria” en *Historia del rock and roll*, Madrid, Vibraciones, 1977
- Rubli, Federico, *Estremécete y rueda, loco por el rock and roll*, México, Chapa ediciones, 2007.
- Rubli, Federico, *Yo estuve en Avándaro*, México, Trilce/UNAM/Gobierno del Estado de México, 2016.
- Sheridan, Guillermo, *Viaje al centro de mi tierra*, Oaxaca, Almadía, 2011.
- Smith, Michael P., *New Orleans Jazz Fest, a Pictorial History*, Gretna, Pelican Publishing Company, 1991.
- Sosa Plata, Gabriel, *Días de radio*, México, Tintable/Secretaría de Cultura, 2016.
- Spitz, Bob, *Barefoot in Babylon, The Creation of the Woodstock Music Festival, 1969*, Nueva York, Penguin Random House Company, 2014.

- Spota, Luis, *La Plaza*, México Spota, Grijalbo, 1977.
- Tello, Jaime, “Notas sobre la política económica del ‘nuevo cine’ mexicano” en *Hojas de cine...*, p. 120.
- Turrent Díaz, Eduardo, “Ortiz Mena: El desarrollo estabilizador y su principal artífice” en *El Trimestre Económico*, vol. 66, no. 262(2), abril-junio 1999.
- Vale, Tere, *Valentín Pimstein. Una vida de telenovela*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2016.
- Valtierra, Julio Alberto, “El rol del rocanrol en Guadalajara” en Antonio García Medina *et al.*, *Música y danzas urbanas*, Guadalajara, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2005, Colección: Las Culturas Populares de Jalisco Volumen 8.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, “Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en súper 8” en *Superocheros. Antología del súper 8 en México (1970-1986)*, Filmoteca de la UNAM.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, México, UNAM-Filmoteca, 2012.
- Vila, Pablo, “Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina” en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 48, 1987.
- Watson, Peter, *Historia intelectual del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Whitehead, Lawrence, “La política económica del sexenio de Echeverría: ¿qué salió mal y por qué?” en *Foro Internacional*, Vol. 20, No. 3 (79), enero-marzo 1980.
- Wright Mills, Charles, *White Collar. The American Middle Classes*, New York, Oxford University Press, 1953.
- Yépez, Heriberto, *Contra la televisión*, México, Tumbona, 2008
- Zolov, Eric, *Rebeldes con causa*, México, Norma, 2002.

Fuentes audiovisuales

- “Avándaro 1ª parte (aprox. 1970)” en Alfredo Gurrola, *Colección Gurrola*, México, 1971.
- “Avándaro: Por fin... 32 años después”, México, Ludlell Records/Bakita Records, 2003.
- Audio del *Festival de rock y ruedas*, grabado por Telesistema Mexicano, Colección de Alfredo Gurrola.
- García, Sergio, *Avándaro, Imágenes Inéditas*, 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DNbnbg61DE> (Consultado el 13 de octubre de 2017)
- García, Sergio, *Una larga experiencia*, Súper 8, México, 1980.
- Gurrola, Alfredo, *Avándaro*, Súper 8, México, 1971.
- Lara Lozano, Arturo, *Las glorias de Avándaro*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uLGYhsp5Rdc> (Consultado el 13 de octubre de 2016)
- Maysles, Albert, David Maysles y Charlotte Zwerin, (1970) *Gimme Shelter*, 1970
- Meyer, Pedro, *AVÁNDARO* 71, <http://www.pedromeyer.com/galleries/avandaro/indexsp.html> (Consultado el 13 de octubre de 2016)
- Programa de televisión *Discotheque Orfeón A Go Go*, 1967, Colección privada.
- Sin título (Avándaro)*, 16mm, Agencia Notimex, 1971, Filmoteca UNAM.
- Wadleigh, Michael, *Woodstock*, 1970.

Documentos y fuentes primarias

“Ocho milímetros contra ocho millones” en *El Gallo Ilustrado* (Suplemento dominical del periódico *El Día*), 24 de junio de 1973. Consultado en *Wide Angle*, Vol.21, no. 3, julio 1999, pp. 36-41, <http://muse.jhu.edu/article/39801/pdf> el 10 de febrero de 2017.

Conversación con Ángela Reginato, 4 de abril de 2016.

Entrevista a Alfredo Gurrola, 13 de abril de 2016.

Entrevista a Alfredo Gurrola, 21 de mayo de 2016.

Expediente “Avándaro”, Archivo General de la Nación, Informe del Director Federal de Seguridad Capitán Luis de la Barrera Moreno. Asunto: ESTADO DE MÉXICO, sin fecha.

Expendiente “Avándaro” de la Dirección Federal de Seguridad. Archivo General de la Nación, Galería 1 (DFS) 14-04-1971, legajo 1, 10 de septiembre de 1971.

Expendiente “Avándaro” de la Dirección Federal de Seguridad. Archivo General de la Nación, Galería 1 (DFS) 14-04-1971, legajo 1, 23 de septiembre de 1971.

Informe sobre el festival de Avándaro, Gobierno del Estado de México, septiembre de 1971. (3 Tomos)

Invitación para participar en la película “Aquila non capit muscas/Águilas no cazan moscas”, 26 de abril de 1971, Archivo personal de Alfredo Gurrola.

Volante del Departamento de Coordinación Cultural de la Universidad Autónoma de Zacatecas, Archivo personal de Alfredo Gurrola.

Volante del Departamento de Relaciones Públicas y Comunicación Social del Ayuntamiento de Guadalajara 1971-73, Archivo personal de Alfredo Gurrola.

Fuentes hemerográficas

José Luis Cuevas, “La cortina de nopal” en *México en la cultura*, suplemento de la revista *Siempre!*, 1951. Vid. José Luis Cuevas, “La cortina de nopal” en *Ruptura*, núm. 84-91, México, Museo Carrillo Gil, 1988

Gordon Wasson, Robert, “Seeking the Magic Mushroom” en *Life*, 10 de junio de 1957.

Gwenn, Carol, “Was this trip really...” en *TeenSet*, octubre 1968.

Lewis, John, “Gilberto Gil and Caetano Veloso in London” en *The Guardian*, 15 de julio de 2010 <https://www.theguardian.com/music/2010/jul/15/gilberto-gil-caetano-veloso-london> (Consultado el 10 de octubre de 2017)

Newman, Jason, “The Untold and Deeply Stoned Story of the First U.S. Rock Festival” en *Rolling Stone*, 17 junio de 2014. <http://www.rollingstone.com/music/news/the-untold-and-deeply-stoned-story-of-the-first-u-s-rock-festival-20140617> (Consultado el 31 de marzo de 2017).

Periódico *Avance*

Periódico *Diario de la tarde*

Periódico *El Día*

Periódico *El Heraldo de México*

Periódico *El Sol de México*

Periódico *El Universal*

Periódico *Esto*

Periódico *Excélsior*
 Periódico *Éxito... su periódico*
 Periódico *La Prensa*
 Periódico *Milenio*
 Periódico *Presente, diario del sureste*
 Periódico *Últimas noticias*
 Revista *Fotomundo*
 Revista *Ídolos del rock*
 Ídolos del Rock, no. 78, octubre 1971.
 -Pluma, José Luis "Festival de Rock y Ruedas en Avándaro o cómo estuvo la onda".
 Revista *Kena*
 Revista *Life*
 Revista *Notitas musicales*
 Revista *Nuestro cine*
 Revista *Piedra Rodante*
 Piedra Rodante, núm. 6, 30 de octubre de 1971.
 -González Reimann, Luis, "Ceremonia Cósmica, Poca Música"
 -Marroquín, Enrique, "Dios quiere que llueva para unirnos"
 -Martínez Rodríguez, Jorge, "Opinan profesores de la Universidad"
 -Mendoza, Marcos, "Paz, Amor: Cortesía de Coca-Cola"
 -Sarquiz, Óscar, "Humillación, fraude con los músicos"
 Piedra Rodante, número 7, 15 de noviembre de 1971.
 -Perabeles, Alfonso, "Dr. Salvador Roquet. ¿Médico Tira? ¿Loco? ¿Genio? ¿Revolucionario?".
 Revista *POP*
 Revista *Por qué?*
 Revista *Rolling Stone*
 Revista *Siempre!*, suplemento "La cultura en México"