

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO



Facultad de Música



LA OLA DE ASFALTO:

**UNA MIRADA HISTÓRICA-ETNOGRÁFICA A LA
ESCENA DE LA MÚSICA SURF EN LA CDMX**

**Tesis que para optar por el grado de
licenciado en etnomusicología**

PRESENTA

David Quezada Torres

Asesora

Dra. Lizette A. Alegre González FaM-UNAM



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.

LA OLA DE ASFALTO

UNA MIRADA HISTÓRICA-ETNOGRÁFICA A LA
ESCENA DE LA MÚSICA SURF EN LA CDMX

David Quezada Torres



LA OLA DE ASFALTO

**una mirada histórica-etnográfica a la
escena de la música surf en la CDMX**

David Quezada Torres

Agradecimientos

Agradezco, antes que a nadie, a todas las personas con las que tuve la oportunidad de compartir sus experiencias, visiones, creaciones e ideas en torno a la música surf. Gracias al tiempo y esfuerzo de todas ellas ha sido posible escribir esta obra y en gran parte es por ellas que la considero valiosa.

Agradezco profundamente a la UNAM y a mis profesores, por sus aportes a mi formación profesional y humana; y a mis compañeros por hacer más amenos todos estos años y compartir un importante periodo de mi vida. Agradezco especialmente a mi asesora Lizette Alegre por todo el tiempo, esfuerzo y dedicación volcados a este proyecto, así como a su siempre cordial ayuda. Agradezco igualmente al resto de mis sinodales por su diligente y esmerado trabajo.

De manera muy especial, y con gran afecto, agradezco a Karla Alejandra Sánchez Paniagua, compañera de vida durante muchos años e incondicional ayuda en todo lo que me propongo; y a Verónica Torres Aybarth, mi madre, por el inmenso apoyo y comprensión a lo largo de toda mi vida.



CONTENIDO

Introducción

01

Hipótesis	9
Objetivos	10
Justificación	10
Marco Teórico	11
Escena musical	12
Perspectiva sistémica	16
Identidad	18
Hacia una lectura de lo político en el surf: lo privado, el ocio, lo underground y el cuerpo	22
Metodología	29
Contexto y alcance de la investigación	31

SURFING USA:

nacimiento, popularización, decaída y resurgimiento de la música surf

33

Se levanta la primera ola: nacimiento de un género	35
En la cresta de la ola: desarrollo del género	38
La mujer en la primera ola	46
Las armonías vocales playeras: el surf más conocido y el menos perdurable.	47
¿A que suena el surf?	49
El romper de la primera ola: especulaciones sobre el fin de una era.	54
Los revivales: la segunda y tercera ola	55
La segunda ola o el primer revival	56
La tercera ola o el segundo revival	59

Surfmex:

la música surf en México y el surf mexicano

65

Ya hace algunos años: los periodos del surf en México 67

Marea baja: el surf en México durante la primera ola 68

¡Eso es nuevo! ¿o no?: el reencuentro con la música surf o la primera marea mexicana 76

Seguimos surfeando, y ya somos más: la segunda marea mexicana 93

Lo que arrastra la marea:
recapitulación, discusión y conclusiones

133

Recapitulación 135

Continuidades y discontinuidades 137

Discusión 139

Lo under 140

Lo Ligero vs lo Serio: en defensa del ocio 143

El cuerpo surf 148

Conclusiones 150

Que el surf sea:
actualidad o tercera ola del surf mexicano

99

Los participantes 101

Los músicos 101

El público 106

Las mujeres en el surf mexicano actual 111

Estrategias de consumo y difusión 114

Escenarios 116

Presencia en medios de difusión mainstream 119

La performance 121

Sonido 123

Imaginario y representación 130

Referencias

153

Referencias 155

Entrevistas 164

Figuras empleadas 165

Links empleados en los códigos QR 169

INTRODUCCIÓN

**hipótesis – objetivos – justificación – marco
teórico – metodología – contexto y alcance**

INTRODUCCIÓN

No hay ciudad en el mundo en la que no florezca una vida cultural en sus calles, en sus playas, en sus lugares independientes, forjando nuevas tendencias musicales, estéticas y de vida que en muchos casos anteceden a las modas del mercado. La música surf es una pequeñísima parte de esto que estamos hablando. Con el subir y bajar de la marea el surf ha dejado su marca grabada en varias épocas, ciudades, locales, bandas, generaciones y vidas. Pese a esto, es un género musical poco conocido, tanto por propios como por extraños; y es precisamente a él que dedicamos la presente tesis.

El surf es un género musical surgido a fines de la década de los 50 y comienzos de los 60 en el ámbito de la naciente cultura juvenil estadounidense de los surfers, específicamente entre jóvenes residentes en el condado de Orange y sur de California. Los surfers crearon una cultura diferenciada de la postura adulta conservadora y de otras culturas juveniles, igualmente tempranas, como los hot rods y los pachucos, las cuales se desarrollaban en la misma zona.

Inspirados en el trabajo de músicos y grupos de rock and roll instrumental de los 50 como Duane Eddy, Fred Lincoln Wray Jr., Jhony & The Hurricanes, The Fireballs, The Fendermen, The Viscounts y The Ventures, The Belairs y Dick Dale & The Del-Tones crearon música instrumental de carácter lúdico-festivo que fue siendo identificada por el público con el deporte del surf. Con el tiempo fueron añadiendo las características sonoras básicas del género como el efecto de reverb y la técnica de púa/contrapúa en la ejecución de la guitarra. De esta manera, nació la primera ola de la música surf, la cual tendría un gran impacto en la cultura popular estadounidense.

Luego de una época de fuerte producción cultural, el surf tuvo un largo período de baja y prácticamente abandono, con un resurgimiento en la década de los 80, o segunda ola. Este resurgimiento, o revival, también resultó pasajero y fue hasta los 90 que este género musical se popularizó a nivel global y sembró su semilla por todo el orbe, pero siempre manteniéndose con un público relativamente pequeño.

Pese a que este género llegó a México durante su época de oro jamás gozó de gran relevancia como en el país vecino, incluso no se tiene gran noticia de este periodo. Fue en los 90, durante la tercera ola, cuando realmente ingresó al país, en el marco de una escena musical globalizada en la que se mixturaban diversas prácticas musicales: heavy metal, punk, hardcore, thrasher-grindcore, grunge junto al euro dance, el pop, la balada, el hip-hop, etcétera. En este contexto surgieron bandas como Lost Acapulco y Los Esquizitos, popularizando una estética que combina el imaginario playero con el de las películas de serie B¹ y la lucha libre.

El estilo creado por el surf mexicano combina y resignifica rasgos provenientes de la cultura surfer californiana, la cultura trash² y cierto imaginario de “lo mexicano”:

- Aspectos vinculados a la performance de la imagen: vestimenta playera, con camisas floreadas, bermudas y trajes de baño; junto al uso de máscaras al estilo de los luchadores. Referencias y citas del pop art, el arte psicodélico, el cómic underground, las películas de serie B y la cultura trash.
- Aspectos kinésicos de la performance: estilo de baile “hipnótico” como el a go-go o el hully gully, adoptados del surf californiano de los 60. La práctica del slam³ e imitación de movimientos deportivos del surf acuático.
- Aspectos interpretativos y de ejecución instrumental: el reverb y la técnica de la púa/contrapúa, uso regular de la palanca de trémolo y el fuzz.
- Aspectos del imaginario detonado: energía, vitalidad, viaje.

.....

1 Cine comercial de bajo presupuesto, por lo regular considerado como de mala calidad pero al mismo tiempo muchas de ellas se reconoce un alto grado de ingenio estético o por los temas que tocan de manera desinhibida. Dentro de sus géneros más recurrentes están los westerns, la ciencia ficción y el terror.

2 Es un adjetivo que se le da a todos aquellos objetos culturales catalogados por la hegemonía cultural occidental como de bajo valor, de mal gusto, vulgares, sensacionalistas y/o de baja o mala calidad, y que son retomados por ciertos grupos de forma libre como elementos estilísticos o forma de vida; término muy cercano al de kitsch, pero sin implicar la imitación y la creación nueva. En capítulos posteriores retomaremos el concepto de kitsch de forma más amplia.

3 Baile que consiste en saltar y empujarse de manera más o menos controlada y violenta, dependiendo de los participantes y de la música implicada.

Otro aspecto que cabe resaltar, pero que se cruza en diferentes lugares de los rubros arriba mencionados, es el importante papel icónico de la mujer, que se manifiesta en las portadas de sus discos, carteles de eventos y en los nombres de algunas canciones. Dicha iconicidad va desde la representación de la bailarina polinesia ejecutando la danza de hula, pasando por las mujeres rubias y morenas californianas en bikini o vestidos entallados, las imágenes de mujeres pin up como Betty Page -el símbolo sexual de los años cincuenta- y finalmente imágenes del movimiento bondage⁴.

En lo que respecta a la práctica del surf, en la CDMX esta ha sido adoptada a lo largo de su desarrollo por diferentes grupos, principalmente jóvenes en un amplio rango de 15 a 35 años, pertenecientes a sectores medios de la población. En esta ciudad la mayoría de los conciertos (toquines, tocadas o stomps⁵) son autogestivos o de baja producción dentro de bares con difusión de “música alternativa”, como el Bizarro o el Gato Calavera, y en lugares que combinan esta función con la de foro cultural, como el Multiforo Alicia, LATA o el extinto Clandestino. También se realizan presentaciones del género en el marco de centros culturales como los FAROS, el CENART o la Casa del Lago. Algunos pocos, de bandas muy específicas, ocurren en grandes festivales como el Vive Latino. Otros tantos llegan a ocurrir en eventos patrocinados por delegaciones u otras instancias administrativas cuando se busca convocar la asistencia de jóvenes. Por último, cabe señalar un evento especial y de reciente creación: el Wild o´ Fest, el cual, con una enorme producción y calidad, ha presentado dos ediciones (2017 y 2018) con un cartel que combina bandas de la escena nacional e internacional. Pese a esta amplitud de posibles espacios cabe recalcar ese punto, son posibles, pero no tan frecuentes en su mayoría.

Hoy en día la escena surfer está integrada tanto por grupos de surf como por grupos en cuyo repertorio este género tiene un papel importante. Algunas de estas bandas se han

.....

4 Práctica erótica basada en la inmovilización del cuerpo de una persona.

5 Nombre dado en los 60's, en California, a los bailes de música surf.

consolidado a través de los años por su permanencia y proyección a nivel internacional, como Lost Acapulco; otras que surgieron poco después como Fenómeno Fuzz, Los Elásticos y Sr. Bikini, y tienen cierto reconocimiento nacional; y pocas más creadas hace ya más de una década como Los Oxidados, han mantenido la escena dinámica al lado de bandas más noveles pero no por eso con poca calidad, como The Sonoras o Thalassés. Por su parte, otro buen número de bandas ha dejado de lado el surf y seguido con su carrera musical hacia otras alternativas sonoras, como los Esquizitos, sin con esto perder el vínculo que les da el público con el género, e incluso bandas que poco tienen que ver sonoramente con el género, pero aun así son fuertemente vinculadas por buena parte del público con él, siendo Yucatán A Go Go el caso más representativo.

Junto a esta realidad en campo, encontramos que la música surf en la Ciudad de México ha sido poco explorada desde la academia e incluso desde cualquier otro tipo de conocimiento sistematizado. Sólo se han encontrado algunas publicaciones aisladas de corte periodístico en revistas, periódicos y blogs, con la notable excepción de una tesis de licenciatura en bibliotecología de la UNAM (Torres, 2011). En ella se tratan asuntos de carácter iconográfico tomando como objeto las portadas de albumes; al mismo tiempo, se aboca a la creación de un catálogo discográfico del género. En la breve introducción se aborda escasamente el surf como hecho social y musical más allá de la iconografía, pero no se ofrecen muchas referencias.

Por otra parte, la indagación en torno a publicaciones sobre el surf estadounidense, en especial sobre sus orígenes y época dorada, arrojó la existencia de obras y autores importantes como Stephen J. McParland⁶, prolífico escritor, y John Blair⁷, una importante

.....

6 Algunas de sus obras son: *Waltzing the plank : 40 years of surfin' sounds downunder : the illustrated encyclopedia of Australian surf music, 1963-2003* (2004), *Bikinis, black denim & bitchen [sic] sounds : a musical appreciation of female surf, hot-rod and related recordings 1961-1967* (2005), *It's party time : a musical appreciation of the beach party film genre* (1992), *Beach, street and strip : the albums & CDs : a discographical look at surf and hot-rod music* (2003), *Sound waves and traction : surf and hot rod studio groups of the '60s* (2002), *Surf beat : from Deltone to hightone and beyond : the Dick Dale story* (2000) y *Hodads, gremmies, notes and quotes* (2003).

7 Siendo sus dos obras más importantes *The Illustrated Discography Surf Music 1961-1965* (1978, 1983-85, 1995 y 2008) y *Southern California Surf Music, 1960-1966. Images of America* (2015).

figura para el género como historiador y músico. Lastimosamente, la mayoría de las obras de ambos autores resulta casi imposible de conseguir en México. De todas ellas sólo se ha tenido acceso a *Southern California Surf Music, 1960-1966. Images of America* de John Blair (2015). Como su nombre lo indica, en ella se aborda el primer periodo de la música surf, de su nacimiento y difusión por EUA a su práctica desaparición en la segunda mitad de la década de los 60.

Aunado a estas pocas referencias en términos de libros completos, encontramos sólo un par de capítulos sobre el género en libros sobre la historia del rock como: *Rockin' in time: a social history of rock and roll* de Szatmary (2000)⁸, y siempre con énfasis en la vertiente vocal del género encabezada por los Beach Boys.

Dentro de las referencias internacionales al género en lengua castellana resulta sobresaliente, por ser la única encontrada hasta el momento en su tipo, *Summer fun: historia de la música surf*, el libro de Piquer y González (2007). En él se hace un recuento del género desde su aparición hasta su resurgimiento, además de presentar un panorama del surf en la actualidad para centrarse, finalmente, en el de España. Asimismo, dentro del panorama general, dedica tres páginas (Piquer & González, 2007, pp. 204-207) al caso del surf en México, concentrándose principalmente en los años de la primera ola.

En un nivel más general, esta tesis también se ocupa de lo que se ha llamado rock mexicano, el cual se suele abordar desde dos posturas: ya sea una postura historicista o una de añoranza, una postura de fanático. Muestra de ello los libros *100 discos esenciales del rock mexicano. Antes de que nos olviden* (Cortés & Gonzáles, 2012), *El Canto de la Tribu* (Velasco, 2004), *El rock mexicano. Un espacio en disputa* (de la Peza, 2014), *Guaraches de ante azul: Historia del roc mexicano* (Arana, 2002), *Música y cultura alternativa - Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX* (Martínez, 2013), *Rock en salsa verde: una larga e injundiosa* [sic]

.....

8 Existe una versión de este texto de título *A time to rock: a social history of rock and roll*, de 1996, pero coeditada entre Schirmer y Prentice Hall.

historia del rock mexicano (Velasco, 2013), *Rock mexicano: sonidos de la calle* (Paredes, 1992). Asimismo, se hayan ejemplos de un corte más local como *Sonidos urbanos 150 bandas 2000-2005 MX/DF* (Sonidos urbanos producciones, s/f), *Radiografía del rock en Guerrero* (García, 2005), *El rock tapatío: la historia por contar* (Valenzuela, 2004) y *Oye como va: recuento del rock tijuanaense* (Valenzuela & Gonzáles, 1999). Mención especial merece *Sirenas al ataque* (Estrada, 2008), por ser el único libro que dedica sus páginas al papel de la mujer en el rock mexicano; papel regularmente infravalorado, obviado e invisibilizado. También se han escrito novelas que, pese a ser ficción, se traslapan con la realidad del rock nacional como *Las Jiras* (Arana, 1986). Por su parte la UNAM ha sido semillero para tesis referentes al tema desde la perspectiva del periodismo y comunicación, tales como *Nicotyna [sic], adicción al rockabilly* (Chávez, 2005) y *El rock mexicano en los noventas: contra el malestar económico y cultural* (Cantera, 2003); así como la ya mencionada referente al surf desde la bibliotecología.

Junto a esta realidad en campo y la ausencia de trabajos sistemáticos sobre el tema, nuestro primer acercamiento a este género musical es de carácter descriptivo. Se realizó una indagación en torno a la construcción de la música surf como una escena musical, en términos de Bennett⁹ (2004), así como las características de la misma. Se aborda la investigación desde un corte sincrónico, en la actualidad de la escena surf de la CDMX, pero sumada a una visión retrospectiva para comprender el sentido de lo que se desarrolla aquí y ahora. El no obviar el pasado resulta especialmente importante para el tema, ya que, al no existir una documentación al respecto, esta tesis se propone crear una base para futuras investigaciones a la par que dotar de una visión del desarrollo histórico que nos permita comprender la realidad actual de la escena a la que nos abocamos. Así mismo, es una investigación descriptiva de un entorno micro social (la escena surf), pero contextualizada en un contexto macro (musical y social), haciendo una lectura tanto de la historia del fenómeno y del fenómeno mismo como del contexto local, nacional y en ocasiones internacional, donde se desenvuelve.

.....
9 Tal y como revisaremos en el marco teórico.

Las observaciones y datos obtenidos nos llevaron a analizar el papel de lo under, el ocio y el cuerpo en el surf mexicano contemporáneo. Este análisis sugiere la presencia de un cariz político de la música surf, lo cual nos permite arriesgar una pregunta de carácter explicativo que problematice en el último apartado lo descrito en los primeros capítulos de la presente obra. Esta pregunta es:

¿Es posible pensar a la música surf, la que porta significados asociados de hedonismo, vida ociosa, relax corporal, aspectos vivenciales de la sonoridad vinculados a los sentidos del “viaje” y la “evasión”, como una expresión política y a su escena como un conjunto de espacios de posicionamiento político de sus practicantes o solo se restringe a generar espacios de sociabilidad emocionales fugaces?

HIPÓTESIS

Como hipótesis de trabajo tenemos que el surf fue reapropiado en la ciudad de México desde la segunda mitad de la década de los 90, a partir de lo cual se fue configurando poco a poco en una escena musical estable y underground con diferentes momentos de contacto con el mainstream. Debido a esta situación de eterna “alteridad” se construye una comunidad alrededor del género, una escena musical, formando una identidad particular pero porosa, la cual no resulta ajena al contexto underground en el que se inserta ni a la situación sociopolítica en la que se desenvuelve.

Derivado de los datos obtenidos y de la hipótesis anterior derivamos una segunda hipótesis que responde a la pregunta planteada anteriormente: Se crea el “cuerpo surf” como un atributo particularizante del género. Éste emergería de un mapa gestual caracterizado por movimientos lúdico-festivos asociados a la sensualidad, el relax y también lo vital, energético, creando un posicionamiento político del cuerpo de sus cultores.

OBJETIVOS

Esta investigación tuvo como objetivo general el comprender como la música surf se construye en forma de una escena musical y sus características.

Como objetivos específicos se pretendió:

- Realizar un relevamiento histórico-social del desarrollo del movimiento musical surf en la Ciudad de México, delimitando períodos, exponentes y estilos.
- Delimitar los significantes sonoros, de imagen y corporales más significativos para los oyentes e intérpretes del surf, con el objetivo de comprender los universos de sentido construidos alrededor de los mismos, así como las posibles asociaciones al mundo de lo sensitivo, corporal.
- Sistematizar e interpretar el imaginario construido en torno al género con el objetivo de explicar las condiciones de reapropiación y vida del mismo en el contexto mexicano.
- Comenzar una discusión de las implicaciones políticas de la escena surf.

JUSTIFICACIÓN

Frente a la ausencia de trabajos sistemáticos sobre el desarrollo del movimiento de la música surf en México consideramos que el proyecto realizado constituye un aporte en el sentido de que, a través del trabajo con fuentes de primera mano, como entrevistas a sus cultores y a sus oyentes, y a través del análisis del material sonoro y del performance, se conformaría un sólido corpus sobre el fenómeno musical.

Asimismo, considero de importancia trabajar con el surf por al menos tres razones: 1) nos permite observar un fenómeno de identificación generacional que supera la relación rock-jóvenes y nos permite cuestionarla; 2) al ser una escena relativamente pequeña nos permite hablar de la escena surf y una parte del underground capitalino de manera paralela, posibilitando la creación de una historia que nos permita ver al surf como sistema y como

parte de un sistema más grande, y, por último, 3) por los aportes del género a la industria musical a lo largo de su existencia y sus cruces con otros géneros.

Aunado a esto, es otro aporte para el escaso cuerpo de trabajos teóricos sobre la música popular urbana en México. Se pretende contribuir a la visibilidad dentro de la academia de una realidad innegable y de profundo impacto social como es la música popular urbana. Al mismo tiempo se busca hacer partícipe de esta narrativa tanto a los músicos, como al público, a la vez que no obviar ni invisibilizar la participación femenina.

Por último, pero no por eso de menor importancia, este trabajo es una oportunidad de visualizar un género musical de profundo arraigo dentro de la escena underground capitalina, en el cual muchas personas vuelcan su energía y vida.

MARCO TEÓRICO

Lo primero que cabe aclarar es cómo estamos entendiendo lo etnográfico en esta tesis. Pese a que una gran parte de la presente obra se dedica a la reconstrucción histórica de la escena de la música surf en México, esta historia se pretende etnográfica en el sentido de que parte de la etnografía, desde el trabajo con actores vivos, su memoria y vivencias, no sólo con material documental de la época. La presente obra fue realizada siguiendo la visión de Qureshi de una historia antropologizada o una antropología historizada (Qureshi, 1995), Así, la historia nos sirve para comprender el presente en cuanto relaciones, continuidades y cambios, y la visión etnográfica nos ayuda a pensar la historia desde los actores, sus vivencias y sus recuerdos.

En este escrito se utiliza una visión del concepto de escena basada en sus similitudes y diferencias con el constructo de género musical, articulada con el concepto de gusto e identidad. Así mismo, se sumará una visión sistémica que permita entender la construcción de significaciones más allá del contexto inmediato de la escena y nos ayude a comprender su variabilidad interna como resultado de las diversas interacciones que el sistema mantiene.

En la discusión final, y partiendo de las implicaciones mismas del concepto de escena, se perfila una idea de lo político que retoma el postulado feminista “lo privado es político”, junto con los conceptos de underground, ocio y cuerpo para delinear una visión de la politicidad de la escena capitalina de la música surf. A continuación, discutiremos de manera más amplia los constructos y articulaciones mencionados.

Escena musical

Por escena musical nos referimos al concepto propuesto por Straw (1991) y Bennett (2004), el cual es retomado del periodismo musical del siglo XX y reformulado como un modelo académico para la investigación de la producción, performance y recepción de la música popular (Bennett & Peterson, 2004); la fusión de producción y consumo con las sensibilidades del día a día en diversos contextos (Bennett, 2004).

Dicho concepto resulta una alternativa a otros que plantean a las identidades [e identidades musicales] como algo cerrado y estable (como subculturas¹⁰ o tribus urbanas¹¹) y también a la visión vertical donde únicamente unas pocas personas (una industria) crean música para las masas. Bennett (2004) plantea que las escenas son diferentes modos de relaciones entre varias poblaciones y grupos sociales que se aglomeran alrededor de un estilo o género musical. Dichos grupos no están condicionados por asuntos de carácter sociocultural como el género, la clase o la etnicidad, pero sí pueden estar atravesados por ellos; dibujando así a un público diverso y cambiante que no es ajeno a su situación social pero tampoco completamente determinado por ella. En el constructo de escena se presta atención a la producción local e

.....

10 La escuela de Birmingham concibe a las subculturas como respuestas generacionales a los antecesores expresadas en términos de rituales y de estilo (Chiriboga, 1999). El estilo diferenciado, o mejor dicho la estética diferenciada, seguirá siendo una parte importante del concepto de escena, y para abordarlo se presta atención a tres elementos: moda, música/baile y valores/sensibilidades.

11 Maffesoli (1990) concibe a las tribus urbanas como jóvenes que se agrupan en torno a sentimientos y emociones “biorrítmicas”, difusas, pendulares, pero con efectos en lo corporal. En estas tribus urbanas hay una apuesta en común de sensibilidades y afectos, más que de propuestas racionales, con fines de transformación o posicionamiento político explícito. De aquí, la importancia de los sentimientos y emociones con efecto en lo corporal se vincularán con la performatividad del estilo para formar parte del concepto de escena.

independiente de manera paralela que al mercado global, con énfasis en la intersección entre músicos y audiencias locales y lo que Bennett y Peterson (2004, p.5) han llamado industria *Do-It-Yourself*.

Otro punto a considerar, al utilizar el concepto de escena, es su distinción entre diferentes espacios donde se desenvuelve la misma. Bennett (2004) señala que las escenas constituyen formas de producción y consumo en contextos locales (lo que crea continuidad entre las redes locales de sociabilidad y el mantenimiento de las escenas musicales), trans-locales (las cuales otorgan movilidad a las músicas y músicos, junto con la posibilidad de comunicación entre músicas locales y globales) y virtuales (donde se crea la apertura de un nuevo lugar de acción en el espacio virtual que puede impactar o no en el mundo físico y posee reglas y posibilidades compartidas y específicas) en el día a día.

Tal y como plantea el concepto de escena, no todos los participantes de la misma son iguales, ni siquiera dentro de cada uno de los espacios arriba mencionados. Existen diversas formas de relacionarse con la escena desde la particularidad de los sujetos. Así, conviene recordar la categorización de la audiencia propuesta por Laermans (como se cita en Topíc, 2014), quien clasifica al público en nucleares o centrales (core), interesados (interested) e incidentales (incidentals). Esta clasificación coincide con lo observado en la escena, no solo por la caracterización de cada uno de estos grupos y sus cruces, sino también por las relaciones y el poder que ejercen dentro de la escena surf. Así mismo, esta clasificación fue tomada en cuenta al realizar observaciones y entrevistas ulteriores para obtener una mirada lo más abarcante y representativa posible de los diferentes grados de identificación con la escena.

El concepto de escena musical propuesto por Bennett se acerca en gran medida con la concepción de género musical planteada por Tagg, el cual lo concibe como:

un tipo particular de lenguajes (escrito, paralinguístico, metadiscursivo, etc.), gestos, lugares, ropa, apariencia personal, actitudes y valores sociales, así como modos de congregación,

interacción, presentación y distribución, son conjuntos de reglas que, junto con las reglas musicales y estructurales, crean un conjunto más amplio de reglas que identifican un género en particular (Tagg, 2012, p.282).

Cabe hacer una acotación aquí. En América Latina el uso del concepto de género ha sido sumamente diferente a lo planteado por Tagg (2012) y a la vez profusamente utilizado; ha tendido a ser uno de los conceptos unificadores de los trabajos en torno a la música dentro de la región. Mendívil y Spencer (2015a, pp.12-13) nos dicen que de forma habitual el término ha sido utilizado para referirse a “una estructura ‘fija’” de grupos de sonidos que minimizan los determinantes históricos, los intereses políticos, las condiciones sociales y las modalidades de performance a los que están sometidos”. En este contexto, el concepto de escena ha sido utilizado como una alternativa, ya sea que se haya hecho explícito el concepto o no, que ayuda a pensar lo que un género musical hace y permite hacer a las personas. Así mismo, el constructo de escena ha adquirido matices y preocupación diferenciadas con el uso del concepto dentro del ambiente europeo y norteamericano, tal y como se observa en la Tabla 1, extraída de Mendívil y Spencer (2015b, p.163).

Tabla 1
Comparativa entre los acercamientos a los enfoques en Estudios de Escenas Musicales en Norteamérica, Europa y Latinoamérica

Escenas musicales en Europa y Norteamérica	Escenas musicales en Latinoamérica
Identities musicales urbanas	Identities musicales urbanas y rurales
Voluntariamente elegidas e identidad fragmentaria	Voluntariamente elegidas e identities fragmentarias combinadas con formas de socialización premodernas
Presentismo (etnografía)	Visión etnográfica e histórica
Economías alternativas (DIY, Do It Yourself) como protesta	Economías alternativas como forma de subsistencia
Territorialidad (Local, transloca y virtual)	Territorialidad (Local, bi-local, translocal)
Distinción social (Dentro de la sociedad)	Distinción social (Dentro del propio grupo social)
Forma de socialización juvenil basada en los estilos de vida	Formas de socialización de jóvenes y adultos basadas en su género de identificación
Realidad e imaginación como reflejo del mundo material	Realidad e imaginación como performance
Lenguaje como fuente de comunicación	Lenguaje como fuente de cambio e identidad

Aquí podemos ver cómo las condiciones materiales de la región empujan a observar ciertos temas que en otras latitudes no cobran tal importancia, o incluso realidades particulares de la condición latinoamericana. Así, es pertinente matizar el empleo del concepto de escena musical, de manera que no obvie ni deseche la discusión de dicho concepto dentro de las particulares condiciones y preocupaciones latinoamericanas. En lo que respecta a nuestro caso de estudio, no se han observado formas de sociabilización premodernas pero si se ha encontrado una activa escena virtual. Así mismo, en este trabajo pensamos que el género de identificación crea estilos de vida particulares.

Por otro lado, el constructo de escena al que nos adscribimos está atravesado con la idea de gusto musical. En este aspecto nos adherimos al pensamiento de Hennion (2010) quien define al gusto como:

un trabajo reflexivo conducido sobre la base de las vinculaciones propias, el gusto del aficionado ya no se considera una elección arbitraria que es explicada por razones sociales ocultas. Más bien, es una técnica colectiva, cuyo análisis ayuda a entender la manera en la que nos hacemos sensibles a las cosas, a nosotros mismos, a las situaciones y los momentos, mientras en paralelo controla reflexivamente la forma en que esos sentimientos pueden ser compartidos y discutidos con los demás (p.25).

De nuevo este concepto hace hincapié en el aspecto de patrones comunicacionales basado en vinculaciones estéticas¹² y resalta de una manera más clara el potencial heurístico del gusto al hacernos conscientes de cómo afecta en nuestra sensibilidad o percepción de nosotros mismos, las cosas, situaciones y momentos; reconociendo así cómo la adscripción a una estética (y de manera puntual a una escena) no es la construcción de un sujeto al objeto, sino que es una construcción bidireccional y continua, es sociabilidad y subjetividad.

.....

12 En la presente obra se utiliza el término de "estética" para referirnos a lo que en términos estrictos se ha llamado poiesis y estésis, es decir tanto a la creación como a la interpretación de dicha creación, ya sea por un intermediario o por el receptor de la creación. Como señalar la diferencia entre estos procesos no es el objetivo de utilizar el término "estética" en la presente obra, recurrimos a esta etiqueta para hablar de la relación creadora/interpretativa de los miembros de la escena con la música y sonido de la misma.

Para resumir, enfocamos este trabajo bajo una concepción de escena como modos de relación entre diferentes actores sociales, sujetos no determinados por sus condiciones (pero sí impactados por ellas) y aglomerados por un gusto musical en particular hacia un género. La adscripción a una escena se puede dar en diferentes niveles, ya sea por la espacialidad que ocupa (local, translocal o virtual) o por el nivel de adhesión del público con la misma (centrales, interesados o incidentales). Siendo así un fenómeno social fundamentado en lo estético pero que va más allá de lo meramente estético.

Perspectiva sistémica

Como se puede ver, el constructo de escena está impregnado de cierta visión sistémica que no debemos obviar. Aunque no se hace referencia explícita a esto durante el resto del trabajo, dicha postura nos guía como herramienta heurística a reconocer la importancia de los elementos y de las relaciones internas y externas que permiten la significación y la comunicación dentro de la escena. Por lo cual, resulta pertinente dedicar algunos párrafos a explicar como estamos entendiendo el tema.

Desde la postura de la Física, un sistema es “un conjunto de elementos con relaciones de interacción e interdependencia que le confieren entidad propia al formar un todo unificado; un sistema puede ser cualquier objeto, cualquier cantidad de materia, cualquier región del espacio, etc., seleccionado para estudiarlo y aislarlo (mentalmente) de todo lo demás. Así todo lo que lo rodea es entonces el entorno o el medio donde se encuentra el sistema” (Jaramillo, 2007). Por su parte, desde la ontología, Bunge (2012) nos dice que el “enfoque sistémico propone que todo es un sistema o parte de un sistema: un objeto con composición, entorno, estructura (...)”. Tomando esto en cuenta se deben resaltar algunos aspectos fundamentales: el concepto de sistema es una herramienta heurística que nos permite no perder de vista que, en términos generales, todo sistema está inmerso dentro de un entorno (que puede ser otro tipo de sistema), el cual impacta en el sistema mismo; un sistema está formado por relaciones y es más que la suma de los elementos que lo constituyen.

Dentro de la etnomusicología, Gonzalo Camacho define sistema musical como: un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características, permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales, y las ocasiones performativas, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo (como se cita en Alegre, 2005, pp.3-4).

Esta aplicación del concepto de sistema resulta por demás enriquecedora ya que nos muestra de forma clara algunos de los elementos a los que conviene prestar atención en una aproximación desde el concepto de sistema en el terreno de lo musical: las diferenciaciones significativas hechas por los que comparten el sistema objeto de estudio, y en un nivel etnográfico nos recuerda puntos importantes que observar (sonidos, géneros, dotaciones, ocasiones, etcétera.), los cuales se organizan en una estructura o gramática.

La visión del sistema musical de Camacho hace hincapié en la capacidad de significación y comunicación dentro del sistema. Siguiendo esta línea de ideas, e introduciéndonos en el terreno de la semiótica, conviene recordar el concepto de semiósfera y frontera propuestos por Yuri Lotman ya que esto nos ayudara a comprender cómo estos sistemas producen significado. Por semiósfera se entiende “un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización (...). Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información”(Lotman, 1996, p.11). Por otro lado, siguiendo al mismo autor, entendemos por frontera a la “suma de los traductores- «filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiósfera dada” (Lotman, 1996, p.12). Como podemos intuir, el concepto de frontera nos ayuda a establecer

no solo relaciones e intercambio de contenidos entre diferentes semiósferas, sino también a definir las identidades de cada una, pues la diferenciación es una importante herramienta en la construcción de identidades, tal como se discutirá más adelante.

Unas últimas aclaraciones tienen que hacerse: el uso del concepto de semiósfera es matizado por un enfoque sistémico, ya que aunque la música surf se constituye como un espacio que genera sus propios significados y procesos de comunicación de los mismos, no se debe perder de vista que está inserta dentro de semiósferas (sistemas) más amplias como es el rock alternativo, la música occidental globalizada, etc.; y yendo a un nivel aún más general podríamos decir que dentro de la cultura popular mexicana de cierta clase social dentro de cierta economía, etc.; por lo tanto la comunicación y contenidos que aquí se produce se encuentra en gran parte mediada (mejor dicho cruzados, atravesados) por todos estos niveles.

Para resumir este punto, podemos decir que el concepto de sistema nos permite pensar al surf como parte de un todo más complejo y como un todo complejo por sí mismo, inserto en diferentes niveles de relaciones, tanto musicales como no musicales, que lo median de una forma más o menos marcada. Nos ayuda a pensar los elementos y relaciones que se generan al interior del género como resultado de estas interacciones intersistémicas e intrasistémicas, las cuales construyen un espacio de significación y comunicación particulares, el cual establece fronteras para comunicarse con otros espacios y crear una diferenciación con esos otros, creando en este proceso continuo una escena musical. Así mismo, una perspectiva sistémica nos permite dar cuenta de los cambios dentro de la escena ocasionados por las diferentes relaciones entabladas por el surf y que desembocan en su diversidad.

Identidad

Otro concepto que guía gran parte de lo aquí vertido es el concepto de identidad. Al igual que el concepto de sistema, este constructo no es referido explícitamente a lo largo de la tesis. Sin embargo resulta importante señalar aspectos de la discusión en torno al término pues

configura parte importante del modo como construimos el objeto de estudio. Este concepto puede resultar muy problemático si no se le matiza adecuadamente pues puede llegar a referirse a todo o nada, caer en esencialismo o resultar infructuosamente abierto. Así, para esta investigación se tomó como punto de partida el considerar a la música como creadora de identidades sociales particulares que se modifican, resignifican y negocian con las identidades personales de sus cultores; en otras palabras se le considera a la música formadora de escenas (equiparando estas, en parte, como identidades sociales), las cuales, en diversos niveles de identificación y momentos, se modifican, resignifican y negocian con las identidades personales de cada uno de sus cultores. Pero aclaremos a qué me estoy refiriendo con identidad en este escrito.

En términos laxos la identidad es un conjunto de rasgos y características que diferencian una existencia. Y es justo este potencial para la diferenciación lo que me interesa explorar, no para determinar identidades cerradas sino, precisamente, para dar cuenta de las identidades en flujo que son influenciadas para su construcción gracias a una escena musical. En cuanto a los autores que rescato para hablar de identidad en este trabajo sobresalen Giménez (sobre identidad social e identidad cultural) y Ricoeur (su concepto de identidad narrativa).

De Giménez (1997; 2010) retomo específicamente sus conceptos de identidad colectiva, atributos de agrupación y particularizantes. En cuanto al primer término, nos dice que una identidad colectiva tiene:

la capacidad de diferenciarse de su entorno, de definir sus propios límites, de situarse dentro de un campo y de mantener en el tiempo el sentido de diferencia y delimitación (...) a través de las personas que la representan o administran invocando una real o supuesta delegación o representación (Giménez, 2010, p.7).

El mismo autor (Giménez, 1997) señala que para acercarse a estas identidades es necesario conocer sus atributos de agrupación (clase social, etnicidad, territorio, edad, género y formas de agrupación) y particularizantes (caracterológicos, como el uso del cuerpo,

hábitos de consumo, relaciones íntimas con personajes entrañables, objetos entrañables, autobiografía). Dichos atributos, a la vez, serán examinados y matizados a la luz del concepto de escena.

Como parte de la conformación de la identidad, tanto personal como colectiva, la historia cobra un papel importante, la historia entendida aquí como autobiografía. Autobiografía que resulta de una mezcla entre el relato histórico y el de ficción, y su conformación como identidad narrativa en términos de Ricoeur (1996), lo cual a su vez nos lleva a reconocer que es justo en esta narración donde los sujetos, y colectivos, hacen una interpretación del sí. Así, estas ideas impactan directamente en la metodología del trabajo y en su interpretación. Por un lado, al estar hablando de un fenómeno social, reciente y vigente nos enfrentamos a la necesidad de construir una historia social del tiempo presente que nos ayude en el ordenamiento y seguimiento de las ideas y sucesos revisados durante el trabajo etnográfico, historia social que intenta dar cuenta tanto de los sucesos historiográficos como de la narrativa de sus actores. Por otro lado, nos lleva a prestar especial atención a la interpretación que hacen los actores de sí mismos como cultores de un género musical y de la escena que representan. Al respecto, Juan Pablo Gonzales y Claudio Rolle (2007) recalcan el valor de la historia al proveer de memoria y rasgos de identidad a las sociedades, y ven en la historia de la música popular la posibilidad de prestar atención a las sensibilidades y sensorialidad, no sólo a la razón. Al mismo tiempo, estos autores (González & Rolle, 2007, p. 34) reconocen la historia como “una disciplina fragmentaria, conjetural, y propositiva” donde la historia social de la música es un eslabón más.

Como parte de la identidad de una escena musical no podemos olvidarnos de la música como fenómeno sonoro. Al respecto Tagg (2012) nos dice que todo género musical crea parámetros acústicos que hacen que algo sea tal cosa o remita, sugiera, encamine a tal otra; todo dentro de un contexto cultural determinado. En nuestro caso, podemos decir que existen parámetros acústicos que hacen que algo sea surf, y más que eso, hay parámetros acústicos

que dentro de la comunidad surf hacen que lo “surf” remita a las ideas, imágenes y sensaciones vertidas en sus atributos particularizantes. De esta misma secuencia de ideas extraemos que lo que puede resultar de características “surf” para alguien no involucrado en la escena pueda no ser reconocido como tal por las personas participes de la escena, lo cual explicaría algunos mitos, rumores y malos entendidos en torno a la música surf como la “leyenda” que cuenta que la música de las películas de luchadores, como las del Santo, incluían música surf en sus soundtracks.

Otro aspecto importante al hablar de identidad y música, sobre todo cuando se habla de rock, es el de “autenticidad”. La autenticidad ha sido usada en muchos de los espacios donde se desenvuelve el rock para crear un discurso de legitimidad. Ana María Ochoa (como se cita en Martínez, 2013) propone hablar de la autenticidad rockera descrita por los cultores en los siguientes términos:

Tabla 2
Comparativa entre el rock “auténtico” y el “no auténtico”

Rock "auténtico"	VS	Rock "no auténtico"
Proletario		Burgués
Alternativo		Mainstream
Independiente		Comercial
Subterráneo		Masivo
Sincero		Falso o fingido
Vanguardista		Conservador
Sirve para protestar		Sirve para entretener

Si bien esta tabla no está dedicada a los cultores del surf no debemos olvidar que el surf se encuentra dentro del universo del rock (sistema), por lo cual resultara muy útil para el análisis de la escena el tener esta tabla como herramienta de lectura. Las oposiciones presentadas y su validez o cuestionamiento dentro de la escena surf nos dan cuenta de las dinámicas discursivas y valorativas particulares de la escena.

Hacia una lectura de lo político en el surf: lo privado, el ocio, lo underground y el cuerpo

La pregunta de investigación que sugerimos se encamina a delinear las posibilidades de hacer una lectura de lo político en el surf. En la presente obra entendemos por político a todo aquello que se discute, lo controvertido y lo discutible, resultado de la interacción social y creador de una forma de estar con los demás y con el otro (Ema 2007). Consideramos a lo político como resultado del conflicto, de la diferencia, siguiendo a Derrida (como se cita en Retamozo, 2009), reconocemos en el conflicto la esencia de lo político. Aunado a esto nos sumamos a considerar a lo político como un momento simbólico fundacional donde se produce la diferencia (Retamozo, 2009). Siguiendo estas ideas, la apolitización será la naturalización del sistema y las leyes (lo que niega las posibilidades de discusión), la reducción del conflicto a la política profesionalizada, y la hiperinflación del individualismo como destino y causa de todo lo que acontece (Ema, 2007)¹³, cara donde no reconocemos al surf. Partimos de la idea de que toda política conlleva el ejercicio de poder. Compartimos la visión foucaultiana (Faír, 2010) de entender al poder distribuido en toda la sociedad y visibilizado en microprácticas y discursos de dominación. Considerando esto, podemos leer el aspecto político de toda relación al analizar sus prácticas y discursos de manera contextualizada, siendo el surf muestra de ello.

Entonces, ¿Cómo delinea su faceta política la música surf? El primer guiño en este camino nos lo da el mismo concepto de escena propuesto por Straw (2001)¹⁴, el cual concibe a las escenas musicales urbanas como espacios de “resistencia contra el cambio”, entendiendo ésta como una resistencia contra el consumismo exigido por la industria del entretenimiento mainstream; resistencia basada en consumos culturales distintivos. Esto queda aún más claro cuando recordamos a Raymond Williams (como se cita en Martínez, 2013) quien

.....

13 Este autor discute a Alain Badiou, Slavoj Žižek, Chantal Mouffe, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Kate Millet, Ernesto Lacraú, Jacques Rancière y Jacques Derrida, para la construcción de su concepto sobre lo político.

14 Este texto volvió a publicarse en la Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, en agosto de 2016 – 7/16. Con la única diferencia de un resumen en inglés y en portugués.

distingue dos tipos de culturas que contestan a las institucionales: las opositoras y las alternativas. Las primeras difieren de la cultura hegemónica e intentan transformarla según sus ideas; las segundas también difieren de ésta, pero no la confrontan directamente, sino que buscan abrir un espacio de libertad que les permite vivir de acuerdo con su punto de vista.

Pero lo político del surf no se manifiesta sólo desde el consumo. Al reconocer el nacimiento de lo político en la relación con el otro, el pensamiento político y social del occidente hegemónico ha construido la dicotomía público-privado, volcando lo político al terreno de lo público. Estos conceptos, pese a su larga historia, no han sido construidos de manera unitaria. De manera general, Rabotnikof (1998) señala tres sentidos para dicha distinción: colectivo-individual, visibilidad-ocultamiento, y accesible-restringido. Es dentro de este contexto que la frase “lo privado es político”, creada y esgrimida por algunos movimientos feministas, ayuda a mostrar cómo el poder atraviesa las relaciones cotidianas, incluidas las más íntimas. Esta mirada ha significado reconocer la vida diaria como territorio político para la dominación pero también como lugar de resistencia y transformación, cuestionando la división público-privado que remitía la política sólo a la esfera pública. Así, la frase feminista “lo privado es político” no sólo arroja luz sobre las consideraciones de interés feminista, nos ayuda a “resaltar la vinculación de las dos esferas de la vida social” (Beltrán, 1994, p. 393). Con estos enunciados no se busca destruir la división entre lo privado y lo público (o político), se pretende ayudar a pensar un continuo entre ambos campos, lo cual permita una mejor comprensión de los fenómenos sociales y reintegre al individuo a un plano político al cual pocos acceden. Así, lo que puede parecer privado como la forma de habitar el ocio y el estar del cuerpo pueden leerse desde lo político; al mismo tiempo, el *under*¹⁵, como forma de relación social, pública, se dimensiona privado en las implicaciones y formas particulares de habitarse. Revisemos brevemente cada uno de esos aspectos: *underground*, ocio y cuerpo.

.....

15 *Under* o *underground* se usan de forma intercambiable dentro de la escena y por lo tanto dentro del trabajo, a menos que se señale *El Under*, lo cual refiere a un bar.

El término “underground” y “alternativo” son utilizados como sinónimos entre gran parte del público del rock en México. Para muchos otros lo under, o underground, refiere a una forma de producción no centrada en obtener las mayores ganancias y con bienes “poco mediatizados o conocidos”, consumidos por “poca” gente; por su parte, lo alternativo hace referencia a un contraste con lo “comúnmente aceptado”, lo más popular. Al utilizarse como sinónimos se busca referir a músicas y músicos que no pertenecen al mainstream, ya sea en términos sonoros, de filiación comercial o ambos. Es decir, lo underground se diferencia de la música mainstream, “comercial” o “común”.

En palabras de numerosos músicos mexicanos autoidentificados con ésta categoría (López, 2010; entrevistas a cultores del surf y público en general), el modelo de lo underground ha conocido al menos dos acepciones, el “nuevo underground” creador de “gente cool y conocedores” y el “viejo underground”, basado en una continua búsqueda de la libertad y en la sociabilidad cara a cara. Aún con esta diferenciación interna, el underground sigue poseyendo un núcleo duro que resulta de intereses para el presente trabajo. Permítanme recordar la famosa frase atribuida a Frank Zappa: “la cultura oficial sale a tu encuentro, pero al underground tienes que ir tú”; la cual nos muestra una de las principales características que ha diferenciado al underground de la cultura oficial (o mainstream para utilizar el término anglosajón), y la cual es una de las facetas más claras a partir de la cual se articula lo político en lo underground: la difusión. A esta “limitada” difusión se le suman las formas de consumo e intensidad del mismo, aunadas de manera aledaña una serie de valores generales del under, pese a la diversidad interna de este último.

En términos amplios, el underground sigue siendo underground por este requerimiento de ser buscado para ser conocido. Aún con todos los cambios en la difusión y acceso a la información, uno sólo accede al underground porque se le busca; pese a la relativa facilidad que ahora conlleva esta exploración. Sin embargo, el papel de las relaciones cara a cara sigue siendo innegable. La posibilidad de integrarse a la escena no es dada de manera meramente

comercial o profesional. Es aquí donde lo underground conecta de manera más directa con el concepto de escena. Lo underground, al igual que la escena, se puede manifestar en diferentes espacialidades, lo cual a la vez crea diferentes dinámicas entre sus actores, pero sin desvincular estos espacios y sus dinámicas de su calidad “underground”. A su vez, la valoración alterna creada por el under cruza con lo que Straw (2001) señala como “resistencia al cambio” de la escena, y nos hace pensar, más que en una resistencia al cambio como tal, en una resistencia a cambiar cuando valores o fuerzas externas a la escena (o el under) busquen que la escena (o el under) cambie, otorgándole agencialidad a los sujetos y colectividades que la constituyen.

Otra forma en que la agencialidad de los sujetos y colectividades dentro de la escena se manifiesta es la forma de habitar el ocio. Pero expliquemos que entendemos por ocio. Existe una veta de estudios encaminados al conocimiento de la dimensión de la vida social no vinculada a la esfera laboral; en ella, existen diferentes conceptos que se han ido diferenciado y a los cuales se les reconoce una historia propia, entre ellos ocio, tiempo libre y recreación.

“Ocio”, fue uno de los primeros términos en surgir dentro de estas reflexiones, es un concepto nacido en la Grecia antigua. En Platón y Aristóteles (Gerlero,2005; Segura & Cuenca, 2007) el ocio se reconoce como pieza clave en el desarrollo de la potencialidad humana, y este sentido se configura como ideal de vida encaminado a la perfección. El “ocio” griego no es sólo un tiempo sin trabajo, los mismos griegos distinguían entre labor y ocupación desinteresada, y es quizás esta última idea la que encaja mejor con el sentido de ocio; es una actividad que no tiene otro fin mas allá de si misma, como el ejercicio físico e intelectual. Para los griegos clásicos el ocio implica esfuerzo y va unido a la libertad. Requiere esfuerzo pues, como señalamos, es una ocupación, pero su característica es que es una ocupación que no se esta obligado a hacer, de ahí su unión con la libertad. Pensando en el sistema esclavista de la época, es fácil deducir que el ocio estaba destinado sólo para los hombres libres pues sólo ellos disponían del tiempo y seguridad material suficiente para realizar regularmente

actividades no requeridas u obligadas. Pero recordemos que el ocio para los griegos esta encaminado al desarrollo humano, esto se conseguía por medio de un ocio agónico, es decir competitivo. Estas competencias no deben ser entendidas exclusivamente en el sentido de un reto donde se busca superar al adversario, si no también como una superación personal continua encaminada a la perfección (Segura & Cuenca, 2007). De manera paralela, se habla del ocio en la Grecia antigua para referirse a festivales y homenajes los cuales se encaminaban a la cohesión moral del pueblo y exhibición de las creaciones intelectuales y estéticas (Aymard-Auboyer, como se cita en Gerlero, 2005).

Como herederos directos del pensamiento griego clásico, los romanos retomaron la idea de ocio y la adaptaron a su contexto socio-histórico. En un ambiente de creciente urbanización, comparándolo con el de las polis griegas, el ocio adquiere otras connotaciones: se posiciona como oposición al negocio, en tanto que esta última es una actividad encaminada a un fin más allá de si misma; se desarrolla una idea del ocio popular pero controlado por las élites, el cual funciona como control de las masas, este se expresa en actividades concretas y colectivas fundamentalmente en la forma de espectáculo, desprovisto ya de los parámetros de perfección hacia donde se encaminaba el ocio griego (Gerlero, 2015).

Con la caída del imperio romano y el crecimiento de la institución de la iglesia cristiana, las ideas en torno al concepto de ocio cobran un nuevo rumbo. El ocio pasa de ser una contemplación de la razón encaminada a la perfección, y/o un espectáculo, y se encamina a la exploración de la fe. Tanto el descanso, la contemplación y la fiesta representan para el pensamiento de esta época una manera de profundizar y concientizar la dependencia con Dios. Estas ideas se manifiestan claramente en la interrupción laboral que se impone al día domingo (Gerlero, 2015).

Desde el siglo XVI y la aparición de los fundamentos del sistema capitalista, el ocio degenera en el concepto de ociosidad, y se le condena desde lo ético y lo económico como una actividad que niega la dignidad humana que otorga el trabajo. A partir de esta época surge el

concepto de tiempo libre para referirse al tiempo sin trabajo, y con los años el de recreación para señalar a aquellas actividades que posibilitan la expresión de nuevas habilidades y capacidades que transfieren los criterios de eficiencia, utilidad y racionalidad presentes en el trabajo. A su vez estas actividades recreativas demandan la adquisición de herramientas para su ejecución, imponen el consumo en el ámbito del tiempo libre. En este sentido Mead (1957, p13) nos dice que la recreación “condensa una actitud de placer condicional que relaciona el trabajo y el juego”. Al respecto de la relación entre recreación/ocio y juego articularemos algunas ideas en la sección final de la presente obra.

En este contexto de ideas, algunos autores, como Lazcano & Madariaga (2016), han retomado la idea de ocio griego atravesada por la idea contemporánea de recreación para hablar de las actividades encaminadas al desarrollo personal con implicaciones sociales y económicas desarrolladas en el tiempo libre, reconociéndolas como un elemento importante en la calidad de vida. Es justo este sentido el que retomamos para leer la vivencia del ocio que hacen los participantes de la escena como una de las caras políticas del surf capitalino. Esta forma de habitar el ocio pone a discusión la cotidianeidad de quienes se acercan a ella, al considerar a la escena contextualizada en su medio sociocultural y económico, así como al tomar en cuenta el lugar de sus integrantes. Al respecto esbozaremos otras ideas en el apartado final de esta obra.

Por ultimo, el fuerte énfasis en lo estético planteado por el concepto de escena nos lleva a plantear el lugar del cuerpo en el contexto del baile de la música surf. Movimientos corporales de sentido “hipnótico”, el slam, el choque entre compañeros, el contacto corporal y la exploración de la sensibilidad derivada de ello, hacen de la figura corporal, de los gestos que recorta, un significativo fundamental para sus cultores. Podríamos afirmar que estos gestos pueden ser agruparse bajo la categoría de géneros corporales, tal como son definidos por Silvia Citro:

como tipos más o menos estables de comportamientos kinésicos que poseen un conjunto de elementos nucleares o prototípicos, tanto en lo que refiere a su estilo de movimientos,

a la estructuración que presentan, como a las dimensiones instrumentales, comunicativas y sensorio-emotivas que conllevan. Estos géneros no son concebidos a la manera de sistemas cerrados de rasgos invariantes, sino que los actores sociales recurrirían a estos prototipos de maneras diversas y cambiantes. A su vez cada apropiación crea conexiones sociales más amplias, a la manera de indexicales que remiten más allá de la escena actual (2000, p.229).

Por otro lado, al considerar que “es en la música misma, especialmente en la manera como se entrecruza con el cuerpo y desestabiliza las normas aceptadas de subjetividad, género y sexualidad; donde reside lo político de la música” (McClary, 1997, p.18) el surf nos permite ver más claramente un lado político.

Como veremos a lo largo del trabajo, el surf contemporáneo crea una performance con un sonido calificado como “viejo” que se aleja de la moda; en donde predomina la música instrumental sobre los temas cantados, o el sonido acelerado y “sucio” (distorsionado y/o poco cuidado técnicamente) mezclado con el garage, y en especial las actitudes desinhibidas y poco convencionales del cuerpo durante el slam y los movimientos referenciales al surf y las luchas. A esto se suma la libertad de un baile sin pasos obligados, la selección de espacios para el concierto (es ejecutado tanto en bares y multifloros “alternativos” como en espacios institucionalizados de cultura como centros culturales, los FARO, universidades, etc.), el manejo del tiempo desde la entrada hasta el final del concierto, la elección o forma de portar la vestimenta y la búsqueda de cierta estética. Todos estos aspectos coadyuvan a la creación de un cuerpo surf, crean la resistencia propia de toda escena, crean alternativas.

Todos los conceptos planeados en el marco teórico se articulan entre sí para construir una visión dinámica y encarnada de la escena, caracterizada por una postura performática y sistémica, donde la identidad de la escena se crea en el devenir del cuerpo, la narratividad y discurso de sus participantes.

METODOLOGÍA

Esta investigación se realizó mediante el método etnográfico, principalmente, en gran parte encaminado a una reconstrucción historiográfica. Las actividades que se llevaron a cabo fueron:

- Entrevistas semiestructuradas a músicos y productores: se condujo una entrevista semiestructurada a estos actores sociales con el fin de reconocer su relación, opiniones, preferencias y puntos de interés dentro de la música surf. Se les contactó directamente al finalizar presentaciones, por redes sociales o por recomendación de otra banda.
- Entrevistas semiestructuradas a público de la escena: al avocarnos a una escena donde los músicos son parte recurrente del público en las presentaciones de otras bandas, con este punto me refiero a aquellos escuchas/espectadores que no toca en una banda, pero aun así disfruta el género. Se les contactó principalmente en conciertos en vivo y en los grupos de diversas redes sociales, cuidando revisar su papel dentro de la escena.
- Entrevista semiestructurada a personas en general: se condujo este tipo de entrevistas en dos etapas: una donde se entrevistó a personas al azar y otra donde se recurrió a personas que visualmente-estilísticamente se les podría identificar con el público regular de la escena o al menos del “underground” o del “rock”.
- Etnografía sonora: todas estas entrevistas incluyeron una parte de escucha compartida, donde se indagó a que se le pone atención y que de lo escuchado se valora sobre lo otro. Así mismo sirvió para reconocer el estado de la conciencia historia-musical del género por parte de los diferentes actores sociales. Para su realización se eligieron 12 audios representativos de diferentes olas y mareas¹⁶

.....

16 Término utilizado para la periodización del surf en México, como se expondra en el Cap. 2.

del surf, así como piezas consideradas “límitrofes” dentro del género (covers de otros géneros en un estilo surf y samplers de piezas surf en otros géneros, piezas sin las características sonoras del género pero ejecutadas por grupos típicamente calificados como surf y piezas calificadas como surf en otras mareas). Las piezas fueron seleccionadas a partir de los datos obtenidos en entrevistas previas, revisión bibliográfica y etnografía digital. Durante las entrevistas realizadas se reprodujeron los audios y se les solicitó a los entrevistados una lluvia de ideas al respecto de lo que escuchaban. En la mayoría de los casos estas dinámicas desembocaban en pláticas semiestructuradas.

- Etnografía digital: se mantuvo relación con los cultores y asiduos del género en redes sociales (sobresaliendo FaceBook por ser donde se registro mayor actividad), siguiendo sus publicaciones y comentándolas ya fuera de manera pública o por mensaje privado. Al mismo tiempo se revisó el historial de las conversaciones vertidas en los grupos revisados, que al ser una escena pequeña son pocos, sobre todo si se limitan a los que manifiestan una pertenencia geográfica a la CDMX.
- Observación-participante: se participó en el ensayo con algunas bandas dispuestas para poder entender mejor la forma en que piensan su música y el cómo la construyen. Dentro de esta misma dinámica se acudió a conciertos del género para interactuar con el público durante el baile y las pláticas durante el concierto, así como para observar la performance de músicos, público y el personal técnico y de servicio.
- Investigación documental: con la finalidad de recopilar y revisar todos los documentos posibles, en todos los formatos disponibles (podcast, blogs, radio, películas, videos, discos, fanzines, libros, revistas y periódicos) que abordan a la música surf y su contextos, con especial énfasis en los que hablan sobre el surf en México, el surf mexicano y sus espacio-tiempos de desarrollo (diferencia que se discutirá en el Cap.2).

A lo largo de la tesis se presentan códigos QR con hipervínculos a videos o audios (de acceso libre en internet) de las piezas señaladas con el objetivo de ilustrar sonoramente lo expuesto y presentar al lector gran parte del material con el que se trabajo en las etnografías sonoras. En la versión digital de la presente obra los códigos estan vinculados a la url correspondiente y se puede acceder a ellos al hacer click sobre ellos. Ambas versiones del documento tienen anexados esos mismos hipervínculos en el apartado de referencias bajo el subtítulo de *Links de los codigos QR* para dar la posibilidad de acceder a ellos de otra manera.

Por último, cabe realizar algunas aclaraciones sobre el sistema de citación utilizado. A lo largo de la obra nos ceñimos a la citación en formato APA, 6ta Ed. (2016). Al respecto cabe señalar al menos dos aspectos: las palabras en otros idiomas no se escriben en cursivas, y las citas textuales de Ebooks sólo incluyen numero de página al estar disponible, en caso contrario e invita a localizar lo citado con el buscador del lector de Ebooks que se utilice para realizar la consulta del material. Por último, debemos aclarar que he realizado una excepción en la citación de las entrevistas; sólo se añade la cita completa de las entrevistas en la lista de referencias pues, ha petición de varios de los entrevistados, sus comentarios son reproducidos pero sin serles atribuidos.

CONTEXTO Y ALCANCE DE LA INVESTIGACIÓN

Este trabajo, al referirse a la escena de la CDMX, se centra en esta entidad, aunque sin dejar de lado los municipios aledaños del Edo. de México, ya que al igual que en otras actividades de ahí provienen miembros importantes de la escena capitalina. Dentro de la misma ciudad los músicos pertenecientes se dispersan por las diferentes delegaciones, mientras que los escenarios son los que tienden a concentrarse en la zona centro de la ciudad, siendo ahí mismo donde se goza de una vida nocturna más activa, y por lo tanto el centro de esta investigación.

Con este trabajo me inserto en los estudios de música popular desde la perspectiva de las escenas musicales. También me relaciono con los estudios de identidad y de las juventudes.

SURFING USA:

**NACIMIENTO, POPULARIZACIÓN, DECAIDA Y
RESURGIMIENTO DE LA MÚSICA SURF**

**Se levanta la primera ola: nacimiento de un género
Los revivales: la segunda y tercera ola**

CAPÍTULO 1

SURFING USA: NACIMIENTO, POPULARIZACIÓN, DECAÍDA Y RESURGIMIENTO DE LA MÚSICA SURF

SE LEVANTA LA PRIMERA OLA: NACIMIENTO DE UN GÉNERO

Antes de comenzar a hablar del género musical propiamente dicho, conviene ubicarnos en el contexto socio-cultural en el que nace: Estados Unidos de América de finales de 1950 y la primera mitad de 1960. A finales de los años 50 y principio de los 60 EUA vive un periodo de aparente tranquilidad y optimismo, de presidencias¹⁶ que logran distraer de cualquier problemática interna, llevando los ojos del país a las relaciones y tensiones internacionales. Así, “dentro de esta postura, que desviaba la atención de compromisos políticos internos, todo parecía seguro. Nada tenía que cambiar (...) el país parecía estar bajo control” (Zinn, 1994, p.434). Esta sensación de seguridad y optimismo era presente y vivida, aunque se estaba en medio de la Guerra Fría con el comienzo de la carrera espacial y el comienzo de la guerra de Vietnam como hechos que sacudieron la cultura popular estadounidense. También en estos años se vive la consolidación del “American way of live”, caracterizado por un importante aumento en el consumo de bienes y servicios, siempre buscando el mayor “bienestar” posible. En lo que toca al plano internacional, pero con especial repercusión dentro de EUA, la revolución cubana causó un gran revuelo por la constante, y esta vez más cercana, “amenaza soviética”¹⁷.

Si volteamos a ver la historia de California, “el estado dorado” de EUA, nos encontramos con un continuo crecimiento y desarrollo. Desde la época en que Estados Unidos lo tomó de México por su posición y recursos –que lo convertían en un foco de interés económico–, hasta hoy en día, pasando por la fiebre del oro, la construcción de ferrocarriles y la industria hollywoodense, este estado ha ido consolidando su posición como uno de los más prósperos

.....

16 Eisenhower y J. F. Kennedy.

17 Llamada así por el gobierno estadounidense (Aguirre, 1982).

del país vecino y del mundo (Guardian staff and agencies, 2018). Durante los años 50 y 60 del siglo XX, el auge de la densificación residencial benefició al estado, que se convirtió en el más poblado de Estados Unidos, atrayendo a millones de migrantes. La venta de casas unifamiliares y el sector de servicios se convirtieron en las actividades económicas más importantes de esos años. Como resume Szatmary (2000, p.81), “Eureka! Es una expresión que sintetiza el sentimiento de un tropel de migrantes que llegaron desde el medio oeste y la costa a California, en busca de sol, diversión y trabajo”; y aún más, “California representa la promesa y el reto contenido en el corazón del verdadero Sueño Americano” (Szatmary, 2000, p.82).

Podemos resumir los párrafos anteriores en un par de líneas. Estamos en un EUA de prosperidad, bonanza y estabilidad económica, dentro de uno de los estados más influyentes y ricos del país con una creciente densidad poblacional.

En este contexto se da una diversificación de los actores sociales y una reconfiguración familiar en la cual las figuras de “la mujer”, pero sobre todo “el joven” comienzan a ganar importancia. En el caso de los jóvenes, una parte de ellos comienza a crear diferentes “estilos de vida”, muchos de ellos vinculados a un consumo particular, posibilitado entre otras cosas por la bonanza económica, así como por el fenómeno social y cultural que resultó del rock & roll de los 50. Todo esto sienta las bases para la aparición de las primeras culturas juveniles. Una de estas fue la de los surfers, jóvenes residentes del sur de California que vincularon estrechamente su forma de vida al deporte de montar sobre las olas: el surf. Así se creó una forma de vida que se proponía “alternativa”, al borde de la cultura adulta conservadora. Los surfers fueron caricaturizados como jóvenes comúnmente ataviados con sandalias¹⁸ y camisas Pendleton, transportándose ellos y sus tablas a la playa más cercana en sus woodies¹⁹, o descansando leyendo las revistas Surfer o Surfer Illustrated.

.....

18 En muchas ocasiones estas sandalias eran sustituidas por huaraches, los cuales se encontraban disponibles por el comercio y consumo directo de productos provenientes de Tijuana, Ensenada y otras ciudades cercanas a la frontera.

19 Furgonetas con los laterales de madera.

En términos sonoros, los primeros surfers se identificaron con la cultura del rock & roll, pero ante la crisis que sufre este género a finales de los años 50 y la acartonada respuesta a esto por parte de la industria musical²⁰, se refugian en un sonido nuevo creado por “los suyos” en términos geográficos: chicos de la región playera de California. Estos jóvenes músicos fueron los creadores de un sonido particular de rock & roll instrumental que los surfers mismos, no los músicos, terminarían bautizando como surf, al vincularlo al sonido y sensación de estar montando las olas. Este sonido, en un principio, tendría el espíritu más que las características musicales particulares del género (mismas que abordaremos más adelante).

Así, todo el surf estadounidense de lo que se conocería como la primera ola está cargado del ambiente de la época y la perspectiva del ser joven surfer en aquellos años: abundancia, rebeldía, exotismo, hedonismo, una visión de que todo estará bien, solo hay que divertirse y vivir el día.

Como toda creación cultural, la música surf no viene de la nada, nace como un sonido particular de rock & roll instrumental inspirado en el trabajo de músicos de los 50 donde la guitarra era una “voz cantante” sobresaliente y tenía un tempo y ritmo sumamenteailable (Blair, 2015). Al respecto, es conveniente señalar que esta atracción por la música instrumental no es fortuita ni alto culturista. El sonido de la guitarra eléctrica resultaba para esta época aún novedoso, no hacía ni una década que se producía este tipo de piezas instrumentales y con continuas adhesiones o modificaciones al sonido original de la guitarra amplificada. Esto puede explicar el auge de temas instrumentales durante los primeros años de este instrumento. Músicos como Duane Eddy y su creación del efecto de twang, Fred Lincoln Wray Jr. y su incorporación del primer tipo de distorsión (feedback), y grupos como The Champs, Johnny & The Hurricanes, The Fireballs, The Fendermen y The Ventures²¹ fueron la inspiración musical para la creación y el desarrollo de la música surf.

.....

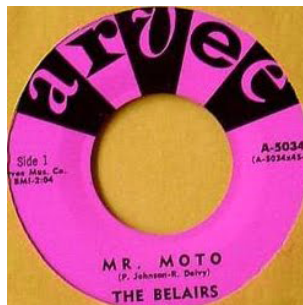
20 La industria impulsó a ídolos adolescentes y la creación forzada de diferentes tipos de bailes, como el watusi, el madison, el mashed potato, el monkey, el jerk, el limbo, el Popeye, el hully gully, el swim, el pony, etcétera (Piquer, 2007).

21 The Ventures incursionaron directamente en la música surf, pero existieron desde antes y siguieron después de que el género playero decayera, siendo uno de los más prolíficos, exitosos y populares grupos de rock instrumental de la historia.

Este nuevo sonido dentro del rock & roll instrumental es creado, en el cambio de década entre los 50 y 60, por The Bel-Airs²² y Dick Dale & The Del-Tones, todos ellos jóvenes residentes de la zona costera californiana, de South Bay y del Condado de Orange respectivamente. Estos grupos crearon música instrumental de carácter lúdico-festivo, liderada por el sonido de la guitarra eléctrica, que fue siendo identificada por su público con el deporte del surf, y produjeron los dos primeros singles que se identifican con este subgénero del rock instrumental: Let's go tripping de Dick Dale & The Del-Tones (F.1) y Mr. Moto de The Bel-Airs (F.2), ambos de 1961. Estas piezas encarnan este surf primigenio al que con el tiempo se le incorporarían las características sonoras básicas del género como el efecto de reverb y la técnica de púa/contrapúa en la ejecución de la guitarra, características sobre las cuales ahondaremos más adelante.



F.1 "Let's go Trippin'" - Dick Dale & The Deltones



F.2 "Mr. Moto"- The Belairs



En la cresta de la ola: desarrollo del género

Poco tiempo pasó entre estas primeras grabaciones y la consolidación del género a nivel local, así como su difusión a nivel nacional e internacional, teniendo en los años 1962 y 1963 su punto álgido. Debemos recordar, junto con esto, que desde el nacimiento del rock & roll en los 50, toda música de carácter juvenil ha venido acompañada por un torrente de productos de consumo por parte de la industria de la cultura pop. En el caso de la música surf esta "nació" a partir del deporte con el mismo nombre y se acompañó de docenas de películas producidas en solo algunos años, formas de baile, prendas de vestir, bandas de estudio, etc. Pensando en esto, echemos un rápido vistazo al surf como deporte y como parte de la industria cultural, así como al enorme impacto que tuvo en la cultura popular de EUA.

.....

22 También se les puede encontrar como The Belairs.

Como deporte acuático, el surf tiene una línea de desarrollo anterior y posterior a la música surf. Se tiene constancia de él en la polinesia, con especial importancia en Hawái, desde hace cientos de años. Sin embargo, no es el surf como deporte que concebimos actualmente. De acuerdo con Cooley (2014), en estas latitudes y en su contexto original poseía una fuerte connotación ritual y de vinculación social. Este autor también cuenta que en la primera mitad del siglo XX se corrió el rumor de que el surf estaba dejando de ser practicado en Hawái, como forma de alentar al turismo a visitar estos territorios antes de que esta práctica desapareciera. La táctica funcionó y propició el recorrido de un gran número de turistas y la colonización del surf con miras deportivas.

En la segunda década del siglo XX este deporte llega a Estados Unidos como parte de la promoción deportiva realizada por el medallista olímpico de natación Duke Kahanamoku, así como por la creciente importancia de Hawái como destino turístico (Cooley, 2014). Pese a que el surf se practicó desde aquellos años en la costa oeste de EUA, no cobró gran popularidad hasta finales de los años 50 con la incorporación de nuevos materiales más ligeros en la fabricación de las tablas, ya que anteriormente eran demasiado largas y pesadas, lo que dificultaba su manejo para muchos, especialmente para los jóvenes deportistas (Piquer, 2007).

Con esta revolución en la construcción, y su consiguiente masificación, fue como el surf dejó huella en muchísimos jóvenes de las regiones playeras de EUA y Australia, así como en sus culturas juveniles. La California estadounidense se convirtió en uno de los focos centrales de este deporte y forma de vida, así como en el lugar donde se consolida y expande una ya emergente cultura surfer. El deporte llegó a ser tan popular durante la primera mitad de los años 60 que los practicantes, aunque en su mayoría fueran novatos que desertarían antes de mejorar, abarrotaban las playas del sur de California todos los días.

El surf fue tan importante en esos años que se volvió un nodo central en la vida de muchos jóvenes. Las confesiones de un chico de High School de la época ilustra muy bien eso: “Sí tú no

eres un surfista no estás `in'²³. Si tú eres un buen surfista, siempre estás `in'. Todo lo que tienes que hacer es caminar arriba y abajo por la playa con tu tabla de surf y así consigues a las chicas” (Szatmary, 2000, p.83). En la misma línea, el Laguna Art Museum señala que “En la cúspide de la surfmanía, esta explotaría de costa a costa. Chicos en Kansas atornillaban tablas de surf a sus hot rods²⁴ junto con otros accesorios decorativos relacionados. La música surf y las películas de fiestas en la playa perpetuarían el mito épico de montar las olas. Incluso Elvis posó con una tabla de surf” (2002, p.46).

Este deporte, y la cultura surfer que se creó a su alrededor, tuvo un profundo impacto en la cultura popular estadounidense. En la primera mitad de la década de los 60, se incorporó como estética de películas y fiestas por todo el país, esto junto con la recién nacida música surf. Ya en 1959 la película *Gidget*²⁵ (F.3) dio el primer golpe por parte de la cultura surfer en la cultura popular norteamericana, pero fue hasta 1963 con la película *Beach Party* que se inauguró una ola de películas de temática playera (Blair, 2015). De manera sorprendente, no se tiene registro de que en dichas producciones audiovisuales se haya utilizado música surf. Resulta curioso que la única película donde apareció el mismo Dick Dale en persona fue *A Swingin' Affair* (Lawrence, 1963), film que cuenta la historia de un estudiante universitario de poco dinero que consigue dinero extra peleando en un ring de box.



F.3 Portada del libro y cartel promocional de la película *Gidget*

Por otro lado, estaban las películas sobre el deporte del surf, que ya existían desde 1940 pero eran mudas. Para incorporar sonido a estas cintas mudas, se solía reproducir piezas

.....

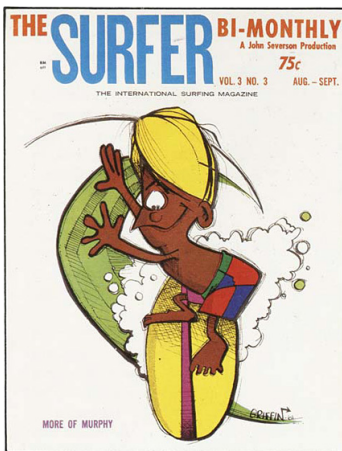
23 Expresión usada para hablar de lo que está a la moda, en la onda, cool, valorado y deseado socialmente, etcétera.

24 Autos modificados técnica y estéticamente para carreras, tanto legales como clandestinas.

25 Basada en el libro *Gidget: the Little girl with big ideas* de Frederick Kohner.

musicales en paralelo a la reproducción del videoo o en algunas ocasiones se musicaliaban en vivo. Un fenómeno interesante es que en 1960 muchos cineastas proyectaban sus grabaciones de las proezas de surfistas acompañadas de rock instrumental, un poco antes de que el término *surf music* fuera acuñado (Blair, 2015) y anticipando su nacimiento.

La vinculación entre música surf y cine creó una “relación” en esta etapa, que cobraría mayor visibilidad en periodos posteriores del género: surf y espías. El ejemplo más directo de esta relación es la canción Mr. Moto de The Bel-Airs. En esta pieza se hace referencia a un espía japonés del mismo nombre (Mr.Moto), que apareció en una serie de películas a finales de los años 30²⁶. Por otra parte, y quizás de alguna manera mucho más discreta, el empleo de un sonido con clara influencia surf en la línea de guitarra eléctrica del tema principal de las películas de James Bond de los años 60, hace pensar a algunos fanáticos e historiadores que refuerza esta relación entre surf y espías (Blair, 2005).



F.4 Portada de revista con Murphy el surfista, personaje creado por Rick Griffin

En lo que se refiere a otras artes visuales, conviene resaltar la labor de Rick Griffin en el diseño gráfico, dibujante por excelencia de las bandas de South Bay, California, así como ilustrador en revistas (F.4) y tiendas de la zona. Este mismo diseñador, algunos años más tarde, se convertiría en uno de los más importantes artistas underground de la era psicodélica, trabajando para reconocidas agrupaciones como Greatful Dead y produciendo una abundante obra en historietas (Piquer, 2007; Laguna Art Museum, 2002).

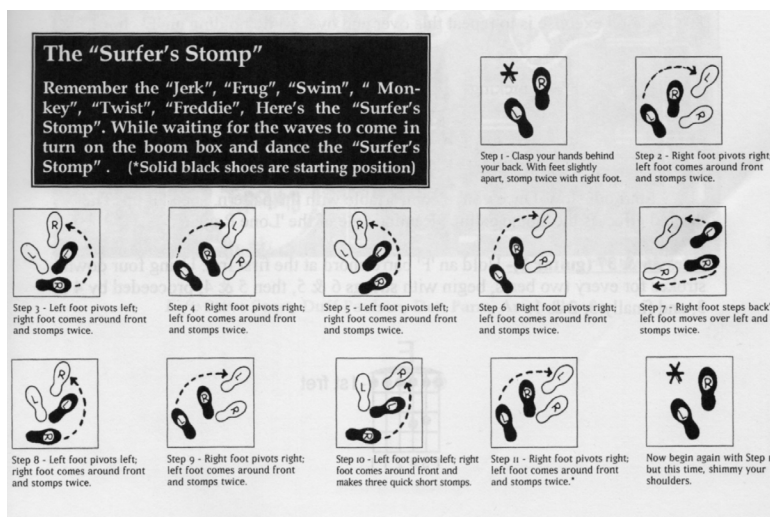
Se creó un vínculo tan indisoluble entre el surf y la cultura juvenil californiana de la época, tanto surfer como mainstream, que durante algunos años formó parte integral de la Feria Juvenil realizada en Pacific Ocean Park, Santa Mónica. En este evento se proveía durante

.....

26 Con una reaparición en el largometraje titulado *The Return of Mr. Moto*, de 1965.

10 días de música, clínicas de surf y shows de hot-road, desfiles de moda, concursos de baile y el concurso Miss Teen USA beauty, junto con otros espectáculos y atracciones de interés para los adolescentes (Blair, 2015). Fue así como, con la convocatoria de algunos miles de asistentes, se volvió uno de los mayores eventos sociales y culturales del sur de California, el cual ayudó a consolidar y promover la cultura surfer y como parte de ella, y superándola, la música surf.

La música surf era creada por adolescentes y para adolescentes, muchas veces por chicos de menos de 15 años²⁷, de modo que estaba íntimamente ligada a las high school y, consecuentemente, a los bailes como uno de los principales escenarios. Siendo este el caso, es conveniente dedicar algunas líneas a las formas de baile, las cuales eran realmente populares en la época. Dentro de ellas, el *twist* fue la más popular en el país, pero compartió bailarines con "(...) el Watusi, el Madison, El Mashed Potatoe, el Monkey, el Jerk, el Limbo, el Popeye, el Hully Gully, el Swim, el Pony y otras disfunciones motrices" (Piquer, 2007, p.27). En este contexto, el surf desarrolló su propia forma de baile, el *surf stomp* (F.5) (Blair, 2015). Este tipo de baile fue popularizado por la grabación de "Surfer's Stomp" de The Mar-Kets, de 1962. En esta producción se incluían indicaciones para bailar el stomp en un cuadernillo anexo al disco (Blair, 2015).



F.5 Instrucciones para bailar el *Surf Stomp*



F.6 Dick Dale & The Del-Tones tocando en el Rendezvous Ballroom

.....

27 Con la particular excepción de Dick Dale, quien rondaba sus veintes.

Pero no solo la Feria Juvenil de Santa Monica o los bailes de las high schools fueron un lugar neurálgico para el desarrollo y consolidación del género. Los primeros lugares en que se producían los eventos de música surf fueron los mismos donde comenzaron presentándose los ya mencionados padres del género: The Bel-Airs y Dick Dale & The Del-Tones. Los primeros se presentaban en un inicio en The Bel Air Club²⁸, Redondo Beach y los segundos en el Rendezvous Ballroom²⁹ (F.6) en Balboa, separados por solo algunos kilómetros dentro del mismo estado. En estos primeros espacios, ambos grupos atraían a cientos e incluso miles de chicos (Blair, 2015).

Es necesario señalar que para el tiempo en que la música surf se desarrolló los clubes nocturnos eran bastante diferentes a como los conocemos hoy en día, la mayoría de la clientela eran adultos que escuchaban la música de moda, los centros que podríamos llamar contraculturales eran en su mayoría dirigidos, frecuentados y amenizados por población afroamericana con una escasa participación de otros sectores raciales; en resumen los jóvenes, sobre todo los menores de edad no tenían cabida en estos espacios. Fue por esto que los principales centros para los performances de las bandas de surf en la primera etapa fueron las ya mencionadas High Schools, los auditorios cívicos, los arsenales de la guardia nacional, y prácticamente cualquier lugar autorizado para los bailes y con espacio para algunos cientos de chicos (Blair, 2015). El mismo Blair (2015), relata cómo estos espacios fueron los antecedentes directos para la creación de una vida nocturna juvenil en California y menciona algunos de los venues de la época: el Retail Clerks Union Hall Auditorium en Buena Park, el Pavalon Ballroom y el Marina Palace en Seal Beach, mientras que en el condado de los Ángeles estaban el Lido Ballroom en Long Beach y el Palladium en Hollywood. Muchos de estos espacios concebían a los bailes de música surf como una excusa para cobrar la admisión, estacionamiento, fuente de sodas y, a veces, hamburguesas y hot-dogs (Blair, 2015). Este interés por lo económico, más

.....

28 Este club cambio de nombres durante su historia, ya en 1962 se rebautizo como Reve-laire.

29 Si bien este fue el lugar donde se volvió más famoso Dick Dale y donde creó el sonido surf, él ya tenía experiencia en presentaciones en vivo y la convocatoria de multitudes con sus presentaciones en la heladería Rinky Dink.

que por lo musical, era la principal diferencia entre estos centros y aquellos gestionados por los mismos músicos de surf (los ya mencionados Rendezvous Ballroom y The Bel-Airs Club).

En la mayoría de estos espacios la vestimenta tanto de los músicos como de los asistentes estaba regulada, ya sea directa o indirectamente. Muchas veces la indumentaria se asimilaba a la de los grupos de rock instrumental de algunos años atrás. Era común encontrar tanto a músicos como asistentes ataviados con “zapatos negros tipo mocasín, calcetines blancos y pantalón negro. Las camisas blancas de mangas cortas, acompañadas de corbatas o pañuelos de cuello se completaban con chalecos o americanas” (Piquer, 2007, p.63) (F.7).



F.7 Los Surfariis vistiendo la indumentaria tradicional de las bandas de los 60

En lo que respecta a la difusión por medio de fonogramas, lo común era que las bandas autofinanciaran sus grabaciones de 45rpm, en lotes de 500 o 1000 copias (Blair, 2015). Esto resulta de importancia, pues nos habla de una especie de DIY³⁰ precursora de la misma idea vertida en la música y movimientos garaje y punk, géneros con los cuales el surf se relacionaría en periodos posteriores de su historia. Si bien es cierto que dichas grabaciones eran autofinanciadas, no necesariamente se tenía la misma independencia en cuanto a la grabación, y en muchas ocasiones ni siquiera se les dejaba editar la mezcla; aunado a un franco desconocimiento de la labor del ingeniero de audio y productor musical por parte de los noveles músicos. Esto cambió considerablemente cuando el surf se convirtió en un fenómeno nacional y las grandes y no tan grandes disqueras quisieron obtener parte de las ganancias. La principal de estas discográficas fue Capitol, la cual reclutó tanto a The Beach Boys como a Dick Dale; seguida por las también grandes compañías de Liberty, RCA, Decca y Dot Records. En lo que se refiere a disqueras medianas encontramos a Del-Fi Records y Challenge; mientras que la reina de las discográficas de bajo presupuesto fue Crown Records (Piquer, 2007). Fue tal el impacto y rentabilidad de

.....

30 Do It yourself [hazlo tú mismo]..

la música surf durante algunos años que se crearon numerosas bandas de estudio, bandas ficticias donde tocaban músicos de estudio, siendo el núcleo de profesionales más utilizados para este tipo de trabajos la denominada *wreckin' crew*, músicos que provenían del jazz y sus correspondientes circuitos (Piquer, 2007).

Como se puede comenzar a vislumbrar con lo anteriormente expuesto, el surf tuvo un periodo de enorme impacto nacional que lo llevó a públicos mucho más allá de su natal California. Este impacto tuvo su punto álgido en los años de 1962 y 1963, y fue de tal extensión que había bandas por todas partes del país, aunque concentradas en su mayoría en la costa oeste y sus alrededores tierra adentro. Entre las muy numerosas bandas de la época resaltan las californianas The Surfaris y The Chantays, que crearon dos de los temas más reconocidos dentro del surf, “Wipe out” (F.8) y “Pipeline”(F.9) respectivamente, ambas de 1963. Como ejemplo de la expansión y consolidación del género más allá de los confines californianos tenemos a The Astronauts (provenientes de Boulder, Colorado) con “Baja”(F.10), también de 1963, otra pieza que pasaría a formar parte del canon del género.



F.8 “Wipe Out” - The Surfaris



F.9 “Pipeline” - The Chantays



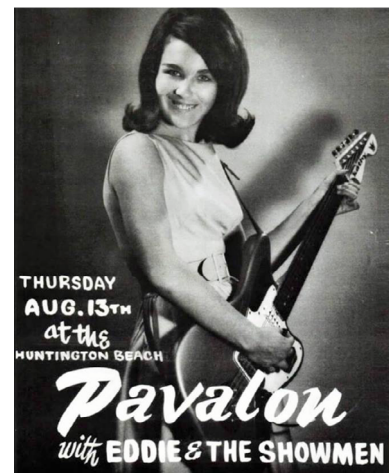
F.10 “Baja” - The Astronauts

Otra forma en la que el surf se llenó de ejecutantes durante su periodo de oro fue con la adhesión de muchas bandas que ya existían antes del surf e incluso tenían cierta popularidad. Estas bandas no tardaron en incluir en sus repertorios piezas de corte surf al ver el éxito del género. Algunas de ellas como los Rhythm Rockers ocuparon el Rendezvous Ballroom cuando Dick Dale abandonó el lugar. Otras más, como The Ventures, cruzaron por esos sonidos pero siguieron explorando las posibilidades del rock instrumental en un sentido más amplio y a lo largo de muchas décadas.

Con todo esto, podemos ver que aunque el género se difundió por todo el país el impacto de “lo californiano” en la música surf y el fenómeno inverso fueron decisivos para el mismo, en especial durante su periodo de auge. El geógrafo George Carney escribió que “el surf rock estableció una identidad musical en el sur de California” (como se cita en Cooley, 2014) y, agrega Cooley (2014), esta identidad estaba basada primordialmente en los suburbios, la clase media y blanca, con los varones como surfistas y las chicas como trofeos por surfear bien.

La mujer en la primera ola

Esta visión de la mujer como posesión antes que como persona con valor propio también fue cuestionada e interpelada en su momento dentro de la cultura del surf, tanto como deporte como en su faceta musical. El ejemplo más temprano, aunque también pop, lo tenemos en la ya mencionada película *Gidget*, donde la protagonista es una “chica bien” de la época, pero con la inquietud de remontar las olas en una tabla de surfear. En el terreno de la música esta visión machista de la mujer se vio cuestionada por interpretes como Chiyo Ishi guitarrista en la banda The Crescents, y sobre todo por Kathy Marshall (F.11), la “reina de la guitarra surf” (título provisto por Dick Dale) (Blair, 2015). Ellas tomaron la guitarra, un instrumento que en esa época, y aun hoy en día, es “típicamente masculino” y la explotaron con gran talento.



F.11 Kathy Marshall, “la reina de la guitarra surf”

Mención aparte merecen las bandas creadas en el recién consagrado estado de Hawái, donde, en la primera mitad de los 60's, se encontraban bandas como aquellas de las que nos informa Blair (2015):

el grupo con una alineación conformada completamente por mujeres Angie & the Originals. Otras bandas hawaianas de surf que presentaban a músicos mujeres fueron the Impacts (Bonnie Connor), the Frolic Five (Pearl Miyashiro, Charlene McCabe, and Marsha Kalima), the Lepricons (Cynthia Herolaga), Judy & the Belmonts (Judy Cuales), and Denny & the Dukes (Cheyenne Ragil)

Aunque el surf se levantaba como una alternativa para ciertos aspectos del estilo de vida y forma de relacionarse no debemos olvidar que era un espacio minoritario, habitado con libertad por sólo un puñado de mujeres y solamente durante unos cuantos años. Y más que eso, no podemos dejar de ver cómo el mismo género seguía reproduciendo otros elementos culturales más anquilosados y conservadores que persistían reduciendo a la mujer al papel de objeto de deseo y placer masculino. Al ser un género musical instrumental, todo esto se manifestaría más claramente en las letras de la vertiente vocal del género.

Las armonías vocales playeras: el surf más conocido y el menos perdurable.



F.12 La formación completa de los Beach Boys, vistiendo las populares camisas Pendleton y sosteniendo una tabla de surf

Pese a la enorme popularidad local y el reconocimiento nacional de Dick Dale, y del sonido surf en general, fue con la aparición nacional de los Beach Boys, a finales de 1961, que el surf emprendió su más onda propagación a nivel nacional e internacional. Aunque no era una banda instrumental, algunos opinan que sí tenía la base del sonido de sus primeras obras dentro del género, y por tanto se puede decir que sus integrantes desarrollaron lo que

con el tiempo se conocería como la vertiente vocal de esta música. Pese a esta cercanía con el surf instrumental en sus trabajos tempranos, a la mayoría de surfers seguidores de The Bel-Airs o de Dick Dale, les molestaban estos “playeros” de tierra adentro, pues los consideraban unos usurpadores de identidad, unos advenedizos y falsos. El mismo Dick Dale declaró sobre el surf vocal: “esas eran canciones surf por la letra. En otras palabras, la música no era música surf. Las letras las hacían surf... esa era la diferencia... la música surf de verdad es instrumental” (Blair, 2015). En palabras de Cooley (2014), la principal diferencia es que mientras que el surf instrumental fue siendo identificado por los surfers como tal, el surf vocal se dio cuenta del impacto cultural del surf y entonces creó música “surf”. Pese a esto, y como dije en un principio, fue el surf vocal el que obtuvo mayor popularidad más allá de las costas de California.

La incorporación de letras que hablaban sobre la forma de vida vinculada al surf en el sur de California permitió no solo enfatizar esta forma de vida, sino también reflejar directamente aspectos de este estilo de vida como su vestimenta, lenguaje y formas de relacionarse (Blair, 2015). Pero esta vertiente vocal no solo hablaba del surf, comentaba sobre cualquier asunto de interés para los jóvenes de la época. Debido a esto, y “de forma casi espontánea, (...) a la música surf le creció una rama conceptual ligada a la cultura del automóvil californiana y al *hot rod* en particular” (Piquer, 2007, p.119), la cual, al igual que el surf, era una forma de identificación grupal a la vez que una actividad lúdica-deportiva del gusto de la juventud de la época. Con esta nueva vertiente el surf vocal tomó la delantera, pero tanto la industria discográfica, como la oportunidad de conseguir conciertos de esta temática, empujó a bandas de surf reales y de estudio, a crear piezas instrumentales en cuyos títulos se reflejaba este imaginario *hot rod*. Se crearon piezas instrumentales de construcción casi idéntica al surf instrumental, salvo por el abandono del “húmedo” reverb (del cual hablaremos más extensamente algunas secciones más adelante) y en ocasiones la incorporación del efecto de fuzz (Piquer, 2007).

Los Beach Boys no permanecieron toda su carrera dentro de los confines de la música surf, intentaron ir adaptándose a los gustos del público y buscando nuevas posibilidades

sonoras como músicos. Sin embargo, al igual que el segundo grupo más importante dentro de la vertiente vocal -Jan & Dean-, jamás pudieron separarse de la etiqueta que el público y la industria les asignó como grupo playero. Al punto que incluso en sus recientes reencuentros es justo esta estética playera la que retoman, como muestran los nombres de las pistas y las giras realizadas en torno de su álbum *That's Why God Made The Radio* (The Beach Boys, 2012).

El impacto del surf vocal a nivel nacional desembocaría en la creación del *California sound*, una estereotipación de la estética playera del estado de California que culminaría en el playero, “soleado”, festivo y con una ligera psicodelia simplona accesible para todo público: *sunshine pop* (Piquer, 2007). Desvinculado ya por completo de nuestro foco de interés, volvamos al surf instrumental.

¿A que suena el surf?

Todos los géneros musicales van construyendo una forma de diferenciarse gracias a los aportes de diferentes personajes, ya sean públicos, músicos, periodistas, productores, etc. Esto permite identificarlos a lo largo de un periodo y mantener cierta unidad en el tiempo. En ocasiones, una de estas formas de diferenciación es el sonido. En el surf, dos nombres resaltan entre los demás como pilares en la creación de las características sonoras del surf: Richard Antony Monsou, mejor conocido como Dick Dale, y Leo Fender. Comencemos este apartado hablando de este último.

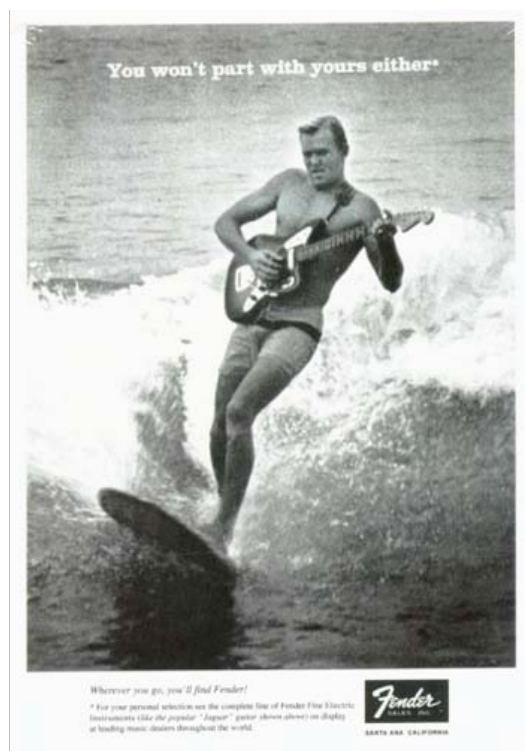
Junto con las producciones y aportes de músicos y compositores, la música popular urbana también se ha nutrido directamente del trabajo de otros creadores. Uno de ellos, que impactó toda la subsecuente “música popular en general y al rock and roll en particular”³¹, fue Leo Fender (1909–1991), a quien debemos la guitarra eléctrica de cuerpo sólido y el bajo eléctrico como lo conocemos hoy en día. Hablando del surf en particular, Leo Fender y Dick Dale (quienes por cierto crecieron en el mismo condado, aunque en diferente ciudad) trabajaron

.....

31 Como indica su inscripción en el salón de la fama del rock and roll (<https://www.rockhall.com/inductees/leo-fender>).

de manera cercana durante algunos años para crear instrumentos y equipo que cumplieran los requerimientos y exploraciones musicales de Dale. En una primera instancia, la búsqueda por un sonido más potente por parte del músico, quien buscaba transmitir más energía y llenar con sonido la sala donde se presentaba, llevó a la creación de los amplificadores *Showman* y *Double Showman*, los más potentes jamás creados hasta ese momento (Blair,2015; Piquer, 2011). Este elemento poéticoestético-técnico, la intensidad sonora, se volvería un estándar en todo el rock posterior (Cooley, 2014). Asimismo, Leo Fender propició la incorporación de la *Fender Reverb Unit* como resultado de las exploraciones que hacían para paliar el deficiente canto de Dick³², pero finalmente se terminó incorporando este efecto a la guitarra (Piquer, 2011). Todo este trabajo en colaboración llevó, por supuesto, a un ineludible vínculo de los productos Fender con el género playero (F.13): amplificadores *Showman*, unidades de reverb, y guitarras, especialmente en sus modelos *Stratocaster* y *Jaguar*. Al final de este proceso de exploración, Dale, llamado el padre del sonido surf, declara que:

La música surf es un estilo definido por un pesado ataque (plumilleo) con el fluido sonido de la unidad de reverberación para llevarse los sonidos opacos y planos de la guitarra y hacer que las notas parezcan interminables. Se utilizan cuerdas de guitarra ‘pesadas’ para alargar el sonido de la vibración de las cuerdas, no el feedback del amplificador. Una combinación muy profunda de estos elementos, cuando se ponen juntos, son los que dan como resultado la verdadera música surf (Blair, 2015).



F.13 Dick Dale surfando y tocando su guitarra Fender, reforzando el vínculo surf-Fender

.....

32 Aunque el surf suele ser música instrumental, en algún momento de su carrera y por presiones externas Dick Dale fue empujado a grabar música con una sección cantada.



F.14 "Miserlou" – Dick Dale & The Del-Tones



F.15 "Tequila" – The Champs



F.16 "Latin'ia" – The Sentinals



F.17 "Malagueña" – The Trashmen

Más allá de este proceso de exploración de equipamiento y técnica, Dick Dale también popularizó ciertos contenidos musicales dentro de la música surf, en específico la referencia a sonidos “exóticos”³³. Como ejemplo de esto tenemos la famosa pieza *Miserlou* (1962) (F.14), una adaptación al sonido surf de una melodía tradicional griega tomada de su tío libanés quien la tocaba en su laúd (Blair, 2015), o “*Spanish Kiss*” y su versión de “*Riders In The Sky*” que incorporan sonidos “latinos” o “western”³⁴. Si bien fue Dick Dale quien popularizó estos sonidos y referencias musicales, esto no fue algo nuevo pues ya existían otras piezas que incluían estas referencias musicales a la música “latina” desde hacía tiempo en piezas de rock instrumental como “Tequila” (F.15) de The Champs en 1958. Esta influencia es notable pues un par de meses después se comienza a registrar la aparición de diversas piezas con esta temática como “*Latin'ia*” (F.16) compuesta y ejecutada por The Sentinals en 1962, o la posterior “*Malagueña*” (F.17) interpretada por The Trashmen de 1963.

.....

33 La categoría de exótico a la que nos referimos aquí va desde las referencias a lo hawaiano, español, latino, árabe, japonés, el “salvaje oeste de la época de los vaqueros”, etc. Cualquier punto espacial y/o temporal que no sea el propio Estados Unidos de la época (1960).

34 Estas categorías musicales suelen ser difusas e intercambiables, suelen referirse en términos amplios a un sonido que remite al desierto, las películas de vaqueros (ya sea estadounidenses o no), una interpretación de lo que es la música española y la del norte de México.

Siguiendo estas ideas, conviene distanciarnos un poco de la figura de Dick Dale y Fender para poder visualizar las estructuras usuales en el género en esta primera época. Cooley (2014) en su libro *Surfing About Music*, hace un análisis de las pistas musicales recopiladas en el primer número del CD *The Cowabunga! The Surf Box four-CD box set*. Esta recopilación incluye 20 piezas tempranas del surf, compuestas a más tardar en 1962 o que con la incorporación del término *surf music* se les encasilló en él. De este análisis descubre que, de las 20 piezas, diez están estructuradas en la forma de un blues de 12 compases, y el consecuente empleo de escalas pentatónicas, con una melodía con dos frases; y de las diez restantes, seis se construyen siguiendo algún modo menor melódico, y enfatizando en el quinto y sexto grado. Esto resulta interesante más que para hablar de las estructuras musicales *per se*, para poder visualizar mejor a quienes creaban esta música y a quienes la consumían. La estructura del blues en 12 compases es tomada directamente del rhythm & blues estadounidense de los 50 que impactó directamente en la creación del rock & roll de la misma década; mientras que el uso de escalas menores melódicas tiene una larga y difusa historia en Occidente, siendo una forma de sugerir lo exótico de Occidente (Cooley, 2014). Parece ser que es el mismo caso en la música surf, como nos ilustran las piezas ya referidas anteriormente e incluso la pionera del surf *Mr. Moto*, donde el mismo compositor dice que eligió ese modo pues le sonaba japonés³⁵ (Cooley, 2014).

Para comprender este exotismo debemos considerar otros dos aspectos: la gran popularidad, en la época, de Martin Denny y Les Baxter, padres de la *música exótica*³⁶; y el enorme contingente de población mexicana y chicana dentro de California.

.....

35 Esta idea de buscar un sonido japonés se debe al personaje de películas *Mr. Moto*, un detective japonés, a quien se refiere esta pieza.

36 Género musical nacido en los 50 en Estados Unidos de Norteamérica. Se caracteriza por basarse en el jazz lounge e incluir instrumentos y ritmos de la música hawaiana (o mejor dicho de la lectura que hacían algunos músicos estadounidenses de estas músicas) y sonidos de animales; y en menor grado de la “latinoamericana” y del sureste asiático (<https://itunes.apple.com/us/album/godfathers-of-exotica-world/1110150660> y <http://criticalworld.net/exotica-martin-denny-1957/>).

Otras concepciones del género nos llevan a describirlo de una manera bastante diferente. Murray Wilson, manager de los Beach Boys, decía que “La base de la música surf es el patrón rítmico del bajo en el rock and roll, acompañado de una guitarra principal con un sonido sonoro-atrevido y extraño (...) tiene que tener un sonido no entrenado con cierto sabor crudo para apelar a los adolescentes” (Blair, 2015). Esta definición nos lleva a pensar en el papel que juegan los instrumentos dentro de la agrupación, y también refleja el indisoluble vínculo entre el surf y la juventud de la época, e incluso nos lleva a reflexionar sobre la concepción que se tenía de lo juvenil como algo “crudo”, “atrevido y extraño”. Dejemos este último aspecto para otro momento y centrémonos en lo que refiere a “la base de la música”.

Como ya vimos, el antecedente musical directo del surf es el rock and roll instrumental de los años 50, por lo tanto, no es de extrañar que la instrumentación empleada se ajustara a la de este estilo musical: guitarra (una o dos usualmente), bajo, batería y en ocasiones órganos electrónicos o saxofón. Pensando en el papel que desempeñan dichos instrumentos tenemos una batería y bajo que funcionan como bases rítmicas, ocasionales órgano eléctrico y saxofón a los que les corresponde una base-acompañamiento armónico y la línea melódica principal, respectivamente; por último, en lo que respecta a la guitarra eléctrica nos encontramos con su uso de manera armónica pero principalmente melódica. Las combinaciones de estos usos de la guitarra eléctrica, y sus relaciones musicales con la agrupación completa han llevado a hablar de al menos dos escuelas diferentes dentro de la música surf. En lo que se conoce como la escuela de South Bay –influenciada por The Bel-Airs– se tienen dos o más guitarras que van creando un desarrollo melódico equilibrado, ya sea con una guitarra armónica y otra melódica que se intercalan o con la creación de contrapuntos simples. Por su parte, en la “escuela” de Dick Dale & The Del-Tones tenemos a un grupo que sirve como soporte al guitarrista principal, en este caso Dick Dale. En cualquiera de los dos casos la guitarra suele ser el centro de interés.

A diferencia de estas dos escuelas se puede hablar de una tercera escuela donde el papel de la sección de viento es indudable, con el saxofón en la línea melódica principal. Esta escena

se desarrolló en el valle de San Joaquín de mano de grupos con cierta diversidad étnica, que por lo regular incluía mexicanos o chicanos, como The Fenderman IV, Rhythm Kings, los Soul Kings, los Pharos y los ya mencionados The Sentinels.

Resumiendo, podemos caracterizar una primera estampa sonora de la música surf como un sonido de rock and & roll instrumental, liderado por las guitarras, íntimamente ligado al desarrollo de los productos Fender, en especial a la unidad de reverb. Un sonido que remite tanto a lo estadounidense-californiano como a su visión de lo exótico, debido a las estructuras de las piezas y al desarrollo melódico.

El romper de la primera ola: especulaciones sobre el fin de una era.

Como ya se dijo antes, el primer surf estaba fuertemente vinculado a una mentalidad optimista y despreocupada, la cual no pudo responder ni asimilar los acontecimientos que trajeron los años. El asesinato de J.F. Kennedy, la guerra de Vietnam, las luchas por los derechos civiles y los disturbios de Watts, golpearon fuertemente esta forma de ver la vida, tanto en un plano nacional como local.

La sobreexplotación del género por parte de la industria musical tampoco ayudó para nada a que éste continuara produciéndose. “Para 1965 el género – tanto en su vertiente instrumental como vocal – estaba completamente pasado de moda” (Cooley, 2014), demasiado gastado. Mientras tanto, la invasión británica encabezada por los Beatles, el sonido Motown o el naciente rock psicodélico y el folk estadounidense acaparaban los oídos y los bolsillos. En resumen, la mentalidad y la moda que daban lugar a un género musical como el surf habían cambiado completamente. Como nos cuenta Blair (2015, EBook), casi a nivel de anécdota, “los chicos tiraban a un lado sus unidades de reverb y las cambiaban por pedales de Fuzz³⁷ o intercambiaban sus Stratocasters por Rickenbackers³⁸ de 12 cuerdas”.

.....

37 Si bien es cierto que los primeros pedales de Fuzz ya se comercializaban desde 1962, fue con la invasión británica y su uso en aquel estilo de música que su uso se popularizó.

38 Paradójicamente, aunque es una marca de guitarras y bajos californiana su uso más representativo corresponde a grupos de la invasión británica, especialmente por The Beatles.

Pero no fue solo el cambio social y musical el que puso fecha límite al surf, lo fue también su estrecho vínculo con la cultura juvenil de un lugar y tiempo específico. Al ser una música ligada a la vida de escuela, los músicos y el público de surf no podían seguir en estos circuitos de forma indefinida. Muchos de ellos crecían y llegaba el momento de ir a la universidad, servir a la patria en sus conflictos bélicos, conseguir trabajo o formar una familia en algunos casos; mientras que aquellos que persistían en su interés de formar parte del mundo de la música tenían que diversificar su interpretación musical hacia los sonidos de moda o volcarse a una instrucción académica.

El espíritu que impulsaba este sonido había sido sobrepasado por completo, pero la vertiente instrumental del género no había dado todo de sí ni se resignaría al olvido. Después de esta primera ola surgirían al menos otras dos, de las cuales la tercera es la que ha llegado hasta nuestros días y calado profundamente en nuestro país, México, y especialmente en la CDMX (al igual que en muchas otras ciudades del mundo). Antes de pasar a analizar el caso del surf en la CDMX, en el próximo apartado revisaremos los dos periodos de revival del género, centrándonos aún en EUA y abriendo nuestra mira al surf como fenómeno global.

LOS REVIVALES: LA SEGUNDA Y TERCERA OLA

El género tuvo un periodo de aparente extinción durante la segunda mitad de los 60 y todos los 70. Pero no desapareció por completo, al menos en su vertiente instrumental. En los 80 se da un primer revival, con una influencia muy puntual que formaría lo que se conoce como la segunda ola del surf, y en los 90 se da un segundo revival que desembocaría en lo que se suele conocer como la tercera ola del género.

En este apartado, y en el resto de esta obra, nos aproximamos al fenómeno revivalista con las portaciones de Livingstone (1999), quien nos dice que un revival es un movimiento social que se esfuerza en “restaurar” un sistema musical desaparecido o completamente relegado al pasado, con el doble propósito de enriquecer a la cultura contemporánea con su presencia y valores, y de generar una postura en “oposición” al mainstream contemporáneo. Algunos

aspectos sobre esta concepción se discutirán indirectamente en este apartado, pero la mayoría de esta reflexión se dejará para capítulos posteriores en los que nos centraremos en el fenómeno del surf en la CDMX. En este apartado revisaremos brevemente algunas características, alcances, limitaciones y repercusiones de la periodización arriba expuesta y del concepto de revival.

La segunda ola o el primer revival

Durante la segunda mitad de los 60 y la mayor parte de la década de los 70 el surf mantuvo un muy bajo perfil dentro de la industria musical y no pudo volver a consolidar una escena o un público. Se seguía explotando esporádicamente como coletazo de su gloria pasada o para apelar a la nostalgia de ciertos públicos, lo cual no cambió hasta la década de los 80. Como nos dice Piquer:

suele tomarse 1980 como año de arranque del primer resurgimiento instrumental [de surf] (...). Lo que facilitó un nuevo campo de batalla fue el advenimiento del punk y el new wave³⁹. Se recuperaban las ganas de sudar en los conciertos, saltar corear melodías y acortar canciones (Piquer, 2007, p.168).

El mismo John Blair, importante historiador del género y detonante de este primer revival, menciona que “sus directos⁴⁰ (junto con su banda The Nightriders) arrastraban público de estética punk que practicaba *stage diving* y bailaba *pogo*, (...) una forma de disfrutar la música menos comprometida y más hedonista” (Piquer, 2007, p. 168). Incluso a nivel sonoro se nota esta relación pues muchos temas de bandas punk y new wave retoman el empleo de un saturado efecto reverb (Piquer, 2007).

Este primer revival germinó en la misma zona que lo vio nacer, en el sur de California, con la pretensión de recuperar el sonido puro, el original de los 60. Piquer (2007, p.170) nos dice que “Los Nightriders aportaron energía y habilidad instrumental al surf clásico y se ganaron justa

.....

39 Término paraguas para referirse a varios estilos de pop y rock de finales de los 70 y principio de los 80 con vínculos con el punk y el rock de los 70.

40 “Directo” se utiliza para hablar de presentaciones en vivo en traducciones españolas de textos en inglés.

fama de animales del directo”. Por su parte, el mismo John Blair cuenta en diferentes entrevistas que nunca pretendió hacer un revival que retomara incólume al surf de los 60, sino que buscó añadirle parte de la energía de la época.

Otra banda importante de esta segunda ola fue The Wedge, cuyos integrantes incorporaron nuevos efectos de sonido en la guitarra surf, en especial la distorsión; suponiendo esto una de las primeras exploraciones en alejarse del sonido puramente reverberado del surf creado hasta esos días (Piquer, 2007). En esta línea innovadora también tenemos a The Evasions, quienes incorporaron tintes rockabilly y a The Halibuts, quienes hicieron lo propio con influencia del ska.

El concierto que marcó un parteaguas para esta segunda ola fue el *Surfbeat '80* cuyo cartel presentaba a John & The Nightriders (F.18), Surf Punks (F.19) y al mismo Dick Dale; alineación que muestra de la forma más evidente la relación entre el surf y el punk de aquella época. Este cartel también da cuenta de que pese a los nombres de estas bandas y el esfuerzo de John Blair por volver “(...) a vincular la música surf a las imágenes de sus orígenes: el surf y todo su entorno, deporte y filosofía” (Piquer, 2007, p.171) el surf, como deporte, ya tenía una íntima relación con otros géneros como el punk o el hard core (Piquer, 2007).



F.18 “Bombay Beach” – Jon & The Nightriders



F.19 “My Beach” – Surf Punks

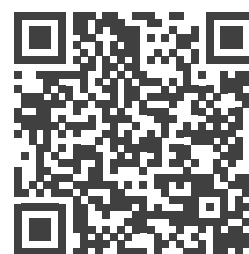


Para esta segunda ola el público al que se convocó era de una edad más avanzada, al igual que los músicos, e incluso se llegó a volver a poner en el camino a músicos de aquella ya lejana primera ola, como los de la banda The Ventures o a Paul Johnson (ex-Bel-Air). Esto repercutió en el cambio de escenarios para los conciertos, que para esta ola fueron los míticos clubes de los Ángeles el Roxy, el Whisky a go-go y el Starwood, por nombrar algunos (Piquer, 2007).

En lo concerniente a la vertiente vocal del género debemos mencionar que a partir de este periodo se distanciaría irremediabilmente de la influencia musical de los Beach Boys y sus armonías vocales, e incluso de la idea de “surf” como una identidad musical, para sobrevivir inserta en “grupos de rock garajero, punk y power-pop” (Piquer, 2007, p.179). Así, cantando en torno al surf, ya sea como género musical o como temática, tenemos en esta segunda ola a grupos como los Ramones, los Barracudas, los Surfin’Lunge o los ya mencionados Surfers Punk (F.19).

En lo que respecta al papel de la mujer dentro de esta segunda ola no se ha podido encontrar noticia escrita o audiovisual al respecto. Lo femenino dentro de este periodo se limita a un mínimo sector del público según se puede observar en grabaciones de la época y a inspirar composiciones musicales, al igual que en muchos otros géneros y en todas las etapas del surf. Por lo tanto, podemos atrevernos a inferir que la participación femenina fue relegada los papeles tradicionales de la época.

Pero este primer revival, o segunda ola, “pareció perder fuelle hacia 1984, cuando se debieron de aburrir muchas de las bandas que le prendieron la mecha” (Piquer, 2007, pp.180-181). Al igual que al final de la primera ola, el carácter ligero de esta música hizo que perdiera vigencia rápidamente; a esto se sumaron las mismas características y valores culturales de las músicas que le ayudaron a volver. Sin embargo, la segunda mitad de los 80 trajo a la palestra, aunque durante un breve periodo de tiempo, a dos bandas sobresalientes en la historia del surf y sumamente inspiradoras para el segundo revival: The Surf Trio y The Insect surfers (F.20). Los primeros de ellos fueron más un grupo de garaje instrumental que llenó de su estética a muchas bandas de la tercera ola, y los segundos fueron los responsables de la incorporación de matices psicodélicos al género (Piquer, 2007).

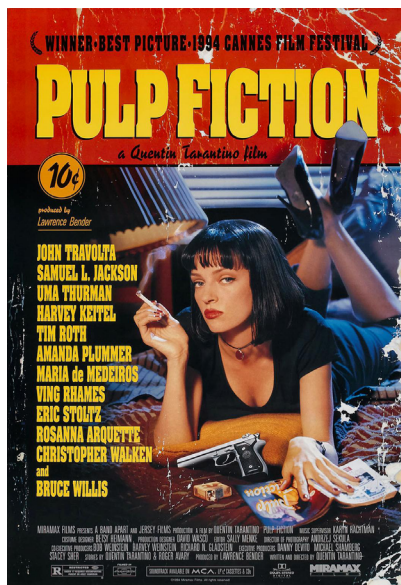


F.20 “Wavelength” –
The Insect Surfers

Así mismo, siempre resulta pertinente recordar que por los tiempos de difusión antes del internet, y por lo tangencial que resultó la música surf de esta ola para la industria, algunas bandas aparecían y desaparecían por el globo con menor o mayor gloria sin apenas dejar

rastros, o tardando años después de su formación en dejarlos. Además, debemos recalcar que el “final” de la segunda ola marcó una “pérdida de fuelle”, como nos decía Piquer (2007), no un abandono total del género por parte de los músicos. Durante la segunda mitad de los 80 siguieron apareciendo músicos interesados en el surf, quienes se acercaron al género con mayor o menor repercusión. Un caso de éxito de esto son los ya mencionados The Surf Trio, quienes se formaron en 1984 en Oregón, EUA, y se mantuvieron activos hasta 1989, para después no volver a saberse de ellos hasta 1994. Como un ejemplo mucho menos reconocido de esto, y reflejando la expansión del surf más allá de los confines estadounidenses, podemos pensar en Huevos Rancheros⁴¹, agrupación canadiense que comenzó su carrera en 1990 y se disolvió en el año 2000, la cual se dedicó a interpretar música instrumental desde el rockabilly, el surf, el grunge y el garaje. Cabe señalar que las bandas que surgieron en estos años obtuvieron mayor visibilidad hasta después de 1994, fecha que para muchos sería el punto de partida para la tercera ola.

La tercera ola o el segundo revival



F.21 Cartel Promocional de la película pulp Ficción

Tal y como acabamos de decir, hay una fecha que suele considerarse entre los aficionados al surf como punto de partida para la tercera oleada, o segundo revival del surf: 1994. En ese año salió al mercado internacional la película *Pulp Fiction*, dirigida por Quentin Tarantino (Tarantino, 1994). Esta película resulta de enorme importancia para muchos cultores actuales de la música surf pues fue la puerta de entrada y el llamado definitivo para la explosión del género a nivel internacional, gracias al impacto mediático de la película y la incorporación en su *soundtrack* de piezas del surf californiano de los años 60⁴².

.....

41 [https://en.wikipedia.org/wiki/Huevos_Rancheros_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Huevos_Rancheros_(band)).

42 El Soundtrack incluye piezas de Dick Dale, The Tornados, The Centurians, The Revels y The Lively Ones; en orden de aparición. Muchas de estas bandas eran completamente desconocidas para el grueso del público de la época, lo cual, junto con la figura del director y la repercusión de su filme generó gran interés (Marcus, 2015).

Esta película, junto con el impacto social, cultural, de difusión y preservación que generó internet con sus programas de intercambio de archivos y reproductores en línea, es lo que ha permitido a esta tercera ola seguir seduciendo públicos y músicos de diferentes latitudes. Pese a estas nuevas posibilidades de preservación, difusión, y al impacto mundial del género, “nos seguimos encontrando ante un género minoritario (...) con un saludable espíritu underground (...), un género mal comprendido comercialmente. (...) El género pelea hoy por el gusto y tiempo de los fans con el resto de géneros minoritarios que derivan por línea hereditaria directa” (Piquer, 2007, p.185). El punk, el garage, el rock instrumental, el rockabilly, el frat rock y muchos otros géneros minoritarios comparten su público con el surf y han quedado fuertemente vinculados a él, o quizás mejor dicho él a ellos. Esto se da a nivel internacional, pero en cada espacio genera particularidades, en capítulos posteriores exploraremos este fenómeno en la CDMX.

Estudiar esta tercera ola nos hace darnos cuenta que el surf se yergue como un fenómeno global y local al mismo tiempo (y, gracias a los cambios tecnológicos, también virtual). El surf se encuentra ya alejado de ese profundo localismo que marcó a la primera ola y aún se dibujaba en la segunda (Piquer, 2007). Es hasta esta etapa que podemos ver al surf colocándose en cada uno de los espacios en que se despliegan las escenas musicales según Bennett (2004): local, translocal y virtual. Nos encontramos con diversas escenas locales a lo largo del globo que crean características y dinámicas particulares, basándose todas ellas en el contacto cara a cara dentro de un determinado entorno espacial-temporal. También existen diversas escenas translocales que, partiendo de su localidad, se relacionan con otras escenas locales y construyen puentes de comunicación e intercambios continuos, convirtiendo bandas, lugares, historia, etc., en referentes reconocidos internacionalmente. Muchas veces, estos referentes han obtenido un enorme reconocimiento de los seguidores del género gracias a la creciente importancia de la escena virtual, en la cual se construye un espacio intangible de negociación y reproducción de significados, creando escenas de diferentes adscripciones nacionales, regionales o internacionales, con diferentes niveles de vinculación con un espacio físico. Así, dentro de estas escenas virtuales, que en ocasiones

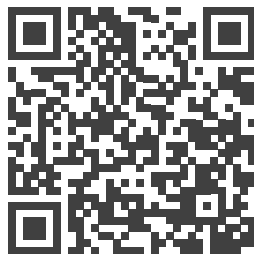
funcionan como extensiones de escenas desarrolladas en un espacio físico, los integrantes se desenvuelven a través de la expresión de conocimientos musicales y técnicos, así como de información histórica o actual de la escena.

Para Piquer (2007, p.186) lo que define a esta tercera etapa es “una escena consolidada y numerosa, sin expectativas comerciales pero resignada y sin que le afecte a nivel creativo, con infinidad de grupos en decenas de países, antes que la proyección de carreras individuales”, conjuntando en estos tiempos cantidad y calidad.

A este periodo corresponde el surgimiento de importantes bandas para la escena global como Slacktone, Robert Johnson & Punchdrunks, The Mermen, The Space Cossacks, The Torquays, Laika & The Cosmonauts (F.22), The Blue Hawaiians, , The Aqua Velvets, y un largo etc. En términos generales y a una escala global, se puede decir que las bandas se dividen en dos grupos, dependiendo de la dirección que tome su música: los revivalistas y los que aportan diversas fusiones al surf.



F.22 “Disconnected” – Laika & The Cosmonauts



F.23 “Pleasure Point” –The Phantom Surfers



Otros dos fenómenos musicales impactaron directamente en la conformación de esta tercera oleada de la música surf: el *frat* y el *low fi*. El primero es un término para referirse al rock “descerebrado y festivo” (Piquer, 2007) que se utilizaba en las fiestas de las fraternidades universitarias estadounidenses de los 60, con un repertorio de canciones “tan adictivas como fáciles de tocar” (Piquer, 2007, p.188). Por su parte, *low fi* designa un método de grabación caracterizado por la baja inversión en recursos económicos y técnicos, heredero directo del ya mencionado DIY punk y garaje. En los años noventa muchas bandas independientes recurren

a esta manera de grabación por su bajo costo. Muy influenciados por estos dos fenómenos culturales se desarrollan los eslabones perdidos entre la segunda y la tercera ola del surf: The Untamed Youth o The Phantom Surfers (F.23) (Piquer, 2007).

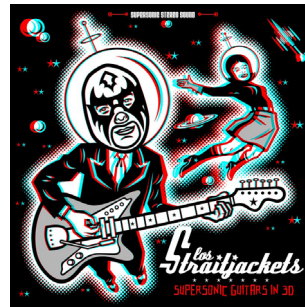
Teniendo esto en mente se vuelve inevitable la pregunta de si en realidad hubo una pausa entre la segunda y la tercera ola. El fenómeno revivalista no parece surgir pues en realidad nunca se dejó de tocar, tal y como ya se dijo anteriormente. Es cuestionable plantear que son dos “olas” diferentes en el sentido de momentos revivalistas aislados, parece más un fenómeno de diferentes momentos de desarrollo y atención hacia el género, un cambio sustancial en la manera de hacer las cosas, pero sin suponer una pausa. Esto se vuelve más evidente al hablar de lo que algunos comienzan a llamar la cuarta ola que, dicen, se caracteriza por “[forzar] al extremo la capacidad de fusión del género (...) [como respuesta] a un mercado contemporáneo dominado por la mezcla” (Piquer, 2007, p.190). De nuevo no se habla tanto de un corte temporal en la producción o consumo, sino más bien una nueva forma de hacer las cosas, un desarrollo del género, como el mismo Piquer (2007) reconoce.

Esta “nueva forma de hacer las cosas” ha permitido que la participación de las mujeres en esferas públicas dentro del género crezca. Dentro de esta etapa de la música surf (tercera y cuarta ola) las mujeres han ido ocupado un lugar más importante dentro de diversas bandas. Como ejemplo de esto tenemos a las estadounidenses The Surfrajettes, The Crickets o The Neptunas; así como la participación de importantes instrumentistas dentro de bandas mundialmente reconocidas, como el caso de las bajistas Svetlana Nagaeva (bajo el seudónimo Zombierella en los Messer Chups) y Lada Furlan Zaborac (The Bambi Molesters), o la guitarrista Samantha Erin Paulsen (Avona Nova en Man or Astroman?), así como la participación ocasional en la misma banda de Yvonne Lambert (integrante de The Octopus Project, banda no identificada con el surf). Pese a esto, su presencia dentro de la escena sigue siendo proporcionalmente escasa. En lo que respecta a su presencia dentro del público de eventos en vivo, esta sigue siendo mucho menor que la de los hombres.

Volviendo a términos más generales, algunas de las bandas que Piquer (2007) menciona como parte de esta tentativa cuarta ola son: The Mermen, Bongo King, 9th Wave, ¿Man or... Astroman? (F.24), Chewbacca's, Ray Daytona & The Googoobombos, Bitch Boys, Estrume'n'tal, The Astroglides, Sonic Surf City y The Bambi Molesters. Mención aparte merecen los Straitjackets (F.25), la banda más conocida a nivel global, la cual, al igual que los Ventures o los Shadows ha dado difusión al género instrumental sin centrarse completamente en el surf, pero siendo usados por este como “punta de lanza evolucionada y usados como ariete para acceder a los gustos contemporáneos” (Piquer, 2007, p.192).



F.24 “Disconnected” –
¿Man... or astroman?



F.25 “Disconnected”
–The Straitjackets

Esta última agrupación mencionada cierra la historia que venimos construyendo. No es la más joven dentro del conjunto de bandas de las que hemos hablado en este capítulo, pero sí es una conexión ideal para empezar a hablar del surf en México, tanto por su imagen como por la relación que ha establecido con nuestro país.

En el capítulo siguiente volveremos algunas décadas para hablar de forma muy sintética de la historia del surf en México desde la primera ola y dibujaremos una periodización propia de este fenómeno en el país, de mano del discurso construido por los participantes de la escena.

SURFMEX:

LA MÚSICA SURF EN MÉXICO Y EL SURF MEXICANO

Los periodos del surf en México – Marea Baja – Eso es nuevo ¿o no? – Seguimos surfeando y ya somos más

CAPÍTULO 2

SURFMEX: LA MÚSICA SURF EN MÉXICO Y EL SURF MEXICANO

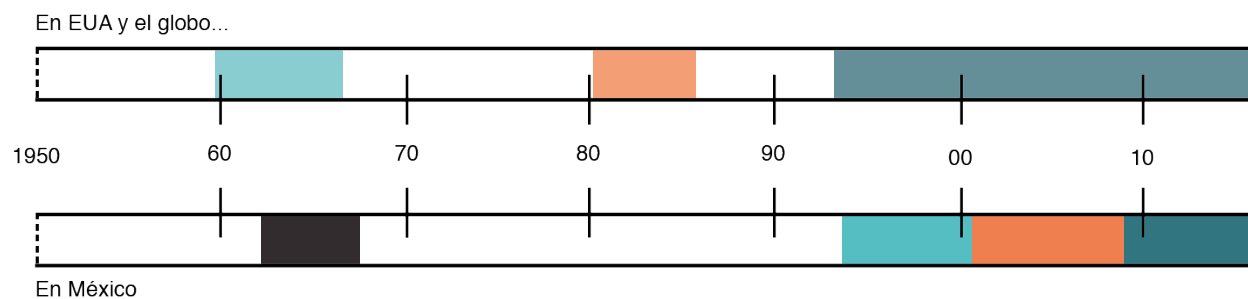
YA HACE ALGUNOS AÑOS: LOS PERIODOS DEL SURF EN MÉXICO

En términos laxos, la música surf llegó al país, proveniente de su vecino EUA, a partir de la primera mitad de los años 60; nuestro país le ha dado oídos a este género desde su época dorada y hasta nuestros días. Como vimos en el Capítulo 1, la música surf ha tenido sus propios cambios en su natal EUA, cambios que se han acelerado desde su globalización más intensa en la última oleada. Con esto en mente, se habla aquí de dos periodos de lo que ha pasado con el surf en nuestro país: surf en México y surf mexicano.

En lo que respecta al surf en México, este periodo corresponde con la primera ola estadounidense. Se le puede calificar como surf en México, o como antecedentes del surf mexicano, por el tipo de producción musical creada y consumida (como se explorará más adelante), así como por su escasa relevancia y dependencia de otros géneros dentro del país. Por su parte, la segunda ola resulta completamente de carácter angloamericano. Una nula repercusión y reinserción en el territorio mexicano durante su momento de vida hace que carezca de un equivalente o paralelo en el caso de México.

Por otro lado, lo que ocurre en el país durante la tercera ola es perfectamente clasificable como surf mexicano. Esto se debe a la clara identificación del género por parte del público y los músicos, así como por la consolidación de una identidad propia de esta música dentro de su grupo de aficionados. Asimismo, en esta etapa que llamamos surf mexicano, y que corre paralela a la tercera ola del surf, se puede hablar de tres periodos o, valiéndome del lenguaje empleado en carteles y eventos y a manera de metáfora que retrata el ir y venir de la intensidad en la producción del género, de mareas. Estas tres mareas se ordenarían y categorizarían como una de conformación (primera), otra de transición (segunda) y una de diversificación (tercera).

Al igual que toda periodización, esta resulta porosa, corregible y abierta, todavía más pensando en la proximidad temporal. Aun así, esta propuesta de clasificación resulta útil como un intento de sistematización de la información y sobre todo para dar cuenta de la propia mirada de los cultores, quienes suelen concebir diferentes momentos dentro del desarrollo del género en el país. Esta periodización se basa primordialmente en las entrevistas y diálogos entablados con intérpretes y fanáticos del género, y para su periodización se tomaron en cuenta las características de los medios de consumo, difusión y producción, así como los componentes estéticos de la escena. En la siguiente figura (F.26) presentamos de manera gráfica una comparativa de la periodización del surf en el “globo” y la propuesta para el caso de México. Aquí podemos ver, indicado con la diferencia de colores, los diferentes periodos ya señalados (olas y mareas), mostrando los recorridos y presencia temporal que ha tenido la música surf en estos dos contextos.



F. 26 Comparativa entre la periodización “global” y nacional del surf.

MAREA BAJA: EL SURF EN MÉXICO DURANTE LA PRIMERA OLA

Antes que nada, conviene ubicarnos tempo-espacialmente. Durante los últimos años de los 50 y la primera mitad de los 60, México vive las presidencias de Adolfo López Mateos y de Gustavo Díaz Ordaz; ambos presidentes PRI-istas (tal como sucedió desde el surgimiento del partido hasta el año 2000) que siempre tuvieron en mira “el progreso” del país, imitando al vecino EUA (Escalante et al., 2008). Como nos cuenta Montfort:

la década comienza con un relativo optimismo causado en gran medida por un proceso galopante de occidentalización de la cultura mexicana, promovido por las instituciones encargadas de la difusión educativa y artística, los medios de comunicación masiva y por un

énfasis particular en la capacidad de consumo de los sectores juveniles, de las clases medias y de las aristocracias nacionales (...), los cuales mantenían cierto balance entre las aportaciones nacionalistas y la vinculación con la cultura universal (Montfort, 2015, p.209).

Es en estos años que el “american way of life”, del que hablamos en el capítulo anterior, llega a México como modelo de “vida ideal, moderno y desarrollado”, al igual que a otros muchos países. Durante estos años la densificación de los espacios urbanos iniciada en los 40 sigue su marcha, ya fuera por la migración del campo a la ciudad, la inmigración o la explosión demográfica. Las grandes ciudades continúan con un crecimiento sin plan ni previsión, en especial la Ciudad de México, concentrando en su mancha urbana a una población por demás heterogénea, haciendo visibles en la misma ciudad las grandes desigualdades que se viven a lo largo y ancho del país. Se respiraba un anhelo a modernidad, alentada por el discurso oficial del gobierno y el incesante crecimiento de las campañas publicitarias. Los hogares fueron consolidando nuevas formas de consumo de los cada vez más variados productos alimenticios, de vestido y belleza, electrodomésticos y entretenimiento, siendo la televisión uno de los de mayor impacto social. La infraestructura del país cambiaba, sobre todo en la Ciudad de México: cada vez había más conjuntos habitacionales, edificios cada vez más altos, obras de ingeniería civil para intentar cubrir la creciente demanda de servicios básicos como luz y agua; el trolebús, moderno transporte eléctrico para la época, recorría una cada vez mayor parte del DF (ahora CDMX). Las pautas de comportamiento por edad y género comenzaban un lento cambio (aún en proceso), la obediencia y la sumisión de la mujer y los menores al jefe de familia varón comenzaron a cuestionarse y se buscaba un mayor respeto a la diversidad (Escalante et al., 2010). Pero no todo en la modernidad que llegaba era bienestar, y esto ya lo denunciaban cronistas como José Joaquín Blanco (2003c)⁴³, quien en su crónica de la ciudad nos habla de la desigualdad, la falta de oportunidades, el crecimiento urbano no incluyente y los rencores entre clases. La modernidad no llegaba a todos, al menos no con su mejor cara; la modernidad no siempre incluyó (ni incluye) sino que acrecentó (y acrecienta) las diferencias.

.....

43 Este texto es original de los años 60, pero consultado en una recopilación de crónicas de 2003.

Pero el país no solo seguía a EUA en este estilo de vida, sus políticas eran fuertemente influenciadas por el país vecino. Así, no es de extrañar que en estos años México viviera tensiones internas y externas enfocadas desde la óptica del bando estadounidense en la Guerra Fría. Debido a que México formaba parte del radio directo de influencia estadounidense, el comunismo era un enemigo nacional. Podemos ver claramente esto en casos como el de Demetrio Vallejo, líder de la gran huelga ferrocarrilera, quien en 1959 fue encarcelado; o el de Rubén Jaramillo, líder campesino, quien en 1962 fue acribillado por el ejército junto con su familia; ambos acusados de comunistas. La revolución cubana y la declaración de Castro en 1961 como marxista-leninista aumentó las tensiones con este país, y simultáneamente nutrió los ideales de los inconformes y radicales en toda América Latina, México incluido. En ese mismo año el expresidente Cárdenas creó el Movimiento de Liberación Nacional, el cual intentó aglutinar a todos los que disentían de las políticas gubernamentales en curso. Por otro lado, la Iglesia declaraba “cristianismo sí, comunismo no” en diversas manifestaciones públicas. Mientras tanto, los empresarios más ricos del país crearon el Consejo Mexicano de Hombres de Negocios (CMHN), una organización que al poco tiempo de ser creada ejercería gran influencia económica y política, sumándose al peso de otros organismos empresariales más antiguos como la CONCANACO, CONCAMIN, CANACINTRA, COPARMEX y la Asociación de Banqueros de México. Pese a las represiones ni los problemas ni las protestas desaparecieron, en el 64 se creó un movimiento por médicos internos y residentes del IMSS y del ISSTE y de otras instituciones médicas, pero las protestas se endurecieron en el 65 con el primer ataque de un grupo armado que, influenciado por la revolución cubana, intentó transformar el país por la vía violenta. Algunos de los líderes más sobresalientes de estos movimientos fueron los maestros normalistas Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, figuras que pasarían a la historia. Todo este descontento y el desajuste del arreglo político nacional detonaría en el 68 con los movimientos estudiantiles de la capital y su brutal y sangrienta represión en la plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco (Escalante et al., 2008). Todo esto refleja de una manera u otra el escenario diario de lo que vivían los mexicanos en la ciudad: una sociedad crecientemente urbanizada centralizada en las grandes ciudades, especialmente

en el entonces DF; plural e ilustrada y con una paulatina concientización de la juventud activa en los medios culturales, e inconforme pero carente de medios para expresar sus puntos de vista debido al férreo control gubernamental de los medios de comunicación tanto impresos como televisivos (Escalante et al., 2008; Montfort, 2015).

La Ciudad de México, con su continuo crecimiento y diversificación poblacional, crea y vive el mismo fenómeno en la música. De mano del “american way of life”, y de la “modernidad” que conlleva, llega el rock and roll estadounidense a México en los últimos dos o tres años de los 50. Al igual que en su país de origen, este tipo de música no fue siempre visto con buenos ojos; mostraba tanto una cara de modernidad como algunos de los “peligros” de la sociedad moderna: los “rebeldes sin causa” (Palacios, 2013). Los medios de comunicación hacían lo propio para aminorar estos casos al producir y reproducir una imagen de jóvenes mexicanos “superando sus crisis morales y sus posibles desviaciones bailando el twist con tobilleras blancas, asistiendo a neverías o centros juveniles inexistentes en la vida real, tomando una *coke* o una *banana Split*.” (Montfort, 2015, p.214). Sin importar su popularidad, el rock competía constantemente con la música tropical y la ranchera (como Pepe Guízar, José Alfredo Jiménez o Cuco Sánchez) por los oídos (el dinero y el tiempo) de los jóvenes (Montfort, 2015), junto con los danzones, las rumbas, el swing, el foxtrot, chachachá, merengue y boleros (Estrada, 2008). Así, los primeros espacios en abrirse al rock en México fueron salones de baile, teatros de revista, tés cantantes y centros nocturnos donde tocaban orquestas de swing, foxtrot, chachachá, merengue y boleros, que fueron incluyendo poco a poco a bandas de rock, las cuales tocaban básicamente para un público adulto y también para jóvenes en el caso de los tés cantantes (Estrada, 2008). Pese a todo, ya para 1958 y 1959 se podían encontrar numerosos grupos dentro de la capital del país, conformados por jóvenes mexicanos quienes con o sin recursos, con mayor o menor talento, comenzaron a imitar a sus ídolos estadounidenses. Jóvenes que, como diría Palacios (2013, p.27), “[importaron] el estilo de *allá* para hacerlo de *acá*”; aunque cabe señalar que fue solo el comienzo de ese proceso, de hacerlo de “*acá*”, de volverlo un producto con sello de local.

Siguiendo con el rock and roll, para 1960 el género salió con toda la fuerza a los medios masivos de información y al mercado, afianzando un lugar estable dentro del panorama musical de la época, ya fuera con producciones nacionales o importadas. Dentro de este mercado se desarrollaron las productoras RCA, CBS, Peerless, Musart, Orfeón, Capitol y Gamma; la radio y televisión ofrecían espacios y creación de estrellas, muchas veces gracias a la “payola”⁴⁴. Las tiendas de discos se multiplicaron tanto por el incremento en la producción discográfica en general como por el abaratamiento de los tocadiscos, permitiendo a un número mucho mayor de hogares mexicanos disponer de uno. Los salones de baile de los apasionados al danzón, swing, chachachá y cumbia abrieron sus pistas para los jóvenes rocanroleros y/o twisteros; el Teatro Lírico también vio desfilar por su escenario a un nutrido grupos de rock; y nacieron numerosos cafés cantantes y discotecas enfocadas en este nuevo mercado (Estrada, 2008; Montfort, 2015). Pero debemos hacer una aclaración en cuanto a estos espacios. Al igual que no habían lugares para la vida nocturna de los jóvenes en EUA cuando el surf nació ahí, tampoco existían en México cuando se importó este sonido. Aunque ya desde los 50 José Alvarado (2003) nos relata en sus crónicas sobre una naciente vida nocturna, con “bares y tragos preparados” , de influencia estadounidense, pero que no por eso eran del todo bien vistos: la noche aún se pensaba como un contraste con la ciudad de día y sus valores. En la noche “hay música comida, bebida, mujeres, placeres, existencialismos y romanticismos, los excesos... la delincuencia y la holgazanería” (Alvarado, 2003, p.293); características imposibles de pensar para gente joven “de bien”. Por esta razón los primeros lugares de encuentro y diversión más allá de las escuelas y los hogares, los ya mencionados cafés cantantes y discotecas, tenían un horario vespertino, sin venta de bebidas alcohólicas y en muchos casos con reglas de vestimenta, al igual que sucedió en EUA. Así, podemos ver cómo el rock and roll tuvo cabida al poco tiempo de llegado, previamente limpiado por los importadores de este sonido, como una inocente nueva música para los jóvenes.

.....

44 Pago por posicionar una pieza musical o un artista de manera insistente dentro de los medios de difusión para posicionarla dentro del gusto del público.



F.27 "Surf en Hawaiana"
-Quirazco

Una vez que se reconoció el éxito comercial de este tipo de música, cada cierto tiempo se buscaban “novedades musicales” dentro de la línea del rock y otros sonidos “modernos”, importando así sonidos de diferentes latitudes. A los ojos de muchos, esta importación resultaba plastificada y mercantilizada, por responder directamente a los intereses de la industria antes que a los músicos o su público. Es así que el surf llega a México de mano de productores musicales y televisivos. Entre ellos, Toño Quirazco (F.27) fue una importante figura en esos momentos. Quirazco participó en la llegada de muchos géneros musicales de “novedad” al panorama musical televisado y radiodifundido de México. Más conocido por participar en la introducción del ska al país, Toño jugó también un papel importante

en la llegada del surf, pero entendiéndolo como parte del rock instrumental⁴⁵. Así mismo, la influencia directa por conciertos llevados a cabo dentro del país resultó un aliciente para adoptar el nuevo género; entre ellos la presentación en 1965 de Santo & Johnny, quienes interpretaban piezas de rock instrumental entre las que se incluían algunas vinculadas al surf (Torres, 2011).

Dentro de los músicos que se acercaron al género hubo una fuerte tendencia a desarrollarse de una de las siguientes tres maneras: los que utilizaron el surf para crear canciones, ya fueran de temática playera o no; otros que trabajaron en la línea de los covers, principalmente a los Beach Boys y éxitos instrumentales como “Apache” o “Jinetes en el Cielo” (la mayoría de las veces sin reconocerlo como tal), y aquellos que llegaron a crear piezas instrumentales propias, por lo regular junto a covers, dentro del repertorio de la banda. Músicos como Los Babys, Los Apson, Javier Bádiz & his Famous Finks, Los Gibson Boys, Los Chicos del Rock, Los Junior, Checkered Flag, Marité y Marilú, Los Juniors, Los Rebeldes del Rock y los popularísimos Los Locos del Ritmo, quienes tocaban versiones en

.....
45 Ejemplos de ello lo tenemos en disco *Toño Quirazco Y Sus Hawaiian Boys* (Orfeón, 1965).

español de éxitos de rock and roll temprano, incluyeron dentro de su repertorio piezas que podemos calificar como fuertemente influidas por la música surf, pero sin ser instrumentales; e incluso bandas como Los Matemáticos y Los Hermanos Carrión, todavía más cercanos al pop, crearon un par de singles en esta temática playera (Piquer, 2007; Torres, 2011). De toda esta producción aislada, los únicos dos discos completos dedicados al surf en la época, de los que se tiene conocimiento son: *Surfing con los Mabbers*, de los Mabbers (1963) –aunque este disco sólo incluye algunas piezas con voz en la línea de las producciones de los Beach Boys– y Los Pájaros Azules con *Surf* (1965). Mención especial la requiere The Cambridge Stones y su disco *Discotheque A Go Go* (1964), primer álbum conocido de rock instrumental (Herrera, 2017). Otros registros de la producción de surf instrumental la encontramos en discos como *Rare mexican cuts of the sixties*, donde Los locos del ritmo interpretaron el tema “The Peter Gunn theme”; *Blue Demon’s: mexican rock and roll favorites* y el soundtrack de la película *Asesinos de la lucha libre: clásicos del rock and roll mexicano*, de 1962, tal y como reporta Torres (2011).

Todas estas producciones discográficas suelen ser piezas de colección, muy difíciles de conseguir y consultar, pero gracias a la masificación de internet se han ido creando oportunidades para acceder a estos materiales, ya sea por la venta o acceso en línea. Tal es el caso de una lista de reproducción en YouTube con 42 (hasta el día de hoy) piezas instrumentales mexicanas de los años 60 y catalogadas por el curador de la lista como surf⁴⁶. En esta lista aparecen los grupos: The Rio Rockers, The Tiaras, Los Blue Boys, Locos del Ritmo, Diego de Cossío, Los Sinners, Los Cuatro y Medio, Los Nativos, Los Corvettes, Los Viking Boys, Los Temerarios, Los Beatniks, Héctor y Marco, Los Rockets, Los Gibson Boys, Los Dorman, Marcos “Gordo” Lizama, Los Twisters, Los Blue Kings, Los Pájaros Azules, Los Sleepers, Los Peligrosos, Los Hitters, Los Zignos, Los Batman,

.....

46 https://www.youtube.com/playlist?list=PLzl3UVWdeQAmWGmVOWBoHh2tm_8lx671Q –si bien esta lista se llama Surf Mexicano de los 60’s, no existe un consenso al respecto de que todas las piezas se puedan catalogar como surf o siquiera como influenciadas por el surf, algunas incluso dentro de su propio nombre se autodenominan boogie y/o twist. Sin embargo muchas de ellas son consideradas rock instrumental.

Conjunto universitarios, Los Temerarios de Tabasco, Carlos Carrillo y su guitarra, Los Zombies, Los Apson, Los Weelers, Los Jokers, Los Matemáticos, Hugo Montenegro, Los Mabbers y Los Persuaders. Esta lista, y el resto de la exploración sonora vinculada, nos demuestra que si bien el surf instrumental pasó con un bajo perfil en México, muchas veces no reconocido como tal y con una baja producción considerando la extensa creación musical de la época; sin embargo el rock instrumental como una categoría más general penetró profundamente en las generaciones de esa década. Un último punto a considerar al respecto es que en los discos *Asesinos de la lucha libre: clásicos del rock and roll mexicano* y en *Mexican rock and roll rumble: psych-out south of the border* ya se realiza la asociación con la lucha libre mexicana, aunque los discos no presentan piezas con un sonido o temática surf. Esta relación entre luchas y rock regresará décadas después bajo otras circunstancias, y vinculada directamente al surf.

Por la proximidad geográfica con la cuna de la música surf, durante esta primera etapa el país aportó protagonistas directos en la historia del género, es decir participantes en el surf californiano. Como ejemplo de esto tenemos a Chuck Rio (Danny Flores), saxofonista de The Chaps, grupo que popularizó el tema instrumental “pre-surf” Tequila; o Al Valdez, miembro de The Original Surfaris, aunque este último era mexicano de segunda generación (Piquer, 2007).

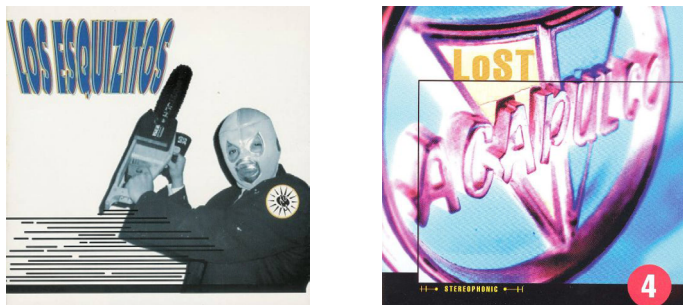
Debido a esta misma proximidad geográfica y a la indudable influencia cultural estadounidense en el México de estos años era común encontrar dentro del gusto de la gente a bandas como The Ventures o The Persuaders, a quienes se les hispanizaba el nombre para hacer que entraran mejor en el mercado, siendo llamados por muchos de sus fans de la época Los Venturosos y Los Persuasivos, respectivamente. Esto resulta especialmente importante para nuestra historia porque es gracias a muchos de los fanáticos de estas bandas y de esta época que, mediante sus discos, anécdotas y recuerdos, nuevas generaciones pudieron acercarse, no precisamente al surf, pero sí a la música instrumental de la que se nutre directamente.

Al igual que otras músicas de novedad, el surf pasó de moda tan rápido como llegó. Ya hacia principios de los 70 la música surf era un recuerdo que apenas y tuvo nombre propio dentro del vasto número de músicas de ocasión. Al igual que en el país vecino, este descenso de popularidad fue empujado con la llegada de nuevas modas: la invasión británica y posteriormente el movimiento hippie y la psicodelia; los cuales impactaron en toda la cultura popular mexicana y especialmente dentro del público rocanrolero capitalino (Montfort, 2015). Y más aún, el mismo movimiento rockero mexicano se vería detenido en seco con el escándalo mediático y político que resultaría el ya legendario concierto de Avándaro, llevado a cabo el 11 y 12 de septiembre de 1971. Después de este concierto y el revuelo que desató, en gran parte por el temor a la juventud organizada que tenía el gobierno desde el 68, el rock quedó proscrito de la vida oficial de la nación hasta el boom del “rock en tu idioma” de mediados de los años 80. Paradójicamente, esta prohibición no fue del todo dañina, pero sí marcó un camino de desarrollo muy particular en la historia del rock nacional. Maritza Urteaga (1998) señala que esta exclusión fue precisamente lo que permitió que el rock pasara de mercancía importada a parte de la cultura musical popular urbana de la juventud en la CDMX, y también que al separarse del virtuosismo del rock internacional de los setenta rompiera con lo que lo separaba de un público más adolescente, popular y menos entendido del rock. Fenómenos que podemos percibir hasta hoy en día, pero que tienden a cambiar gracias a los nuevos soportes y medios de acceso a la información. Dentro de esta historia del rock nacional el surf volvería a aparecer aún un poco más tarde hasta mediados de los años 90, como veremos a continuación.

¡ESO ES NUEVO! ¿O NO?: EL REENCUENTRO CON LA MÚSICA SURF O LA PRIMERA MAREA MEXICANA

Entre los asiduos a la música surf es más que conocida la historia que cuenta el papel que Güilli Damage, Nacho Desorden y Juan “El Reverendo” Monaguez juegan dentro de la creación del surf mexicano. Todos ellos fueron importantes difusores del género, desde tiempo antes de que se levantara la tercera ola del surf. El programa radiofónico “Radio Bestia”, conducido y producido por ellos, programaba piezas de surf, un género completamente olvidado. Al mismo

tiempo, su participación⁴⁷ en la tienda de discos Super Sound resultó sumamente influyente, pues era una de las pocas tiendas de discos donde importaban música de otros países, producciones que muy difícilmente se conseguían en México.



F.28 Las dos bandas pioneras del surf mexicano en sus primeros álbumes

Estos personajes dieron nacimiento a las dos primeras (F.28), y más influyentes, bandas del surf mexicano⁴⁸. Inspirados en la música que programaban en Radio Bestia, las constantes peticiones del público de esta música empujan a que Nacho y Güili decidan hacer una banda que suene así, ya que en el país no existía nada parecido. Para ello invitan a Brisa Vázquez y Alex Fernández, en la batería y segunda guitarra respectivamente; y así quedan conformados los Esquizitos en 1994, banda que, si bien no se circunscribe en exclusiva a la música surf, quedó íntimamente ligada a ella. La historia de esta banda, sus desavenencias y resoluciones quedó filmada en *Surf, O Tronar...* (Benito, 2009).

En una primera pausa dentro de la banda, en 1996, Nacho y Güili forman Los Bombatomix, un antecedente directo de la formación de Lost Acapulco, convocando al Reverendo, Sury Attié y Roberto “Warpig” Muñoz. Poco tiempo después Sury abandona el grupo y nace Lost Acapulco, la banda con más proyección y popularidad en la historia del surf mexicano. Curiosamente, los siguientes en claudicar de la banda serían sus fundadores Güili y Nacho, en 1999 y en el

.....

47 Güilli y Nacho eran trabajadores de la tienda y “El Reverendo” un asiduo comprador.

48 Justo es señalar que un par de años antes que ellos, Los Sicóticos y La Sociedad de las Sirvientas Puercas interpretaban piezas sonora y simbólicamente relacionadas al surf (como La Novia y Surfera [cover de Wipe Out] en el caso de los primeros, y el cover de Hawai 5-0 en el caso de los segundos).

2000 respectivamente, por cuestiones de libertad creativa el primero y por malos entendidos económicos más allá de la banda el segundo. A su partida, se incorporarían Esteban “Crunchy” López en la guitarra y “Cha” en el bajo. Este último abandonaría la banda un poco después y Caleb Franco tomaría su puesto, quedando así conformada la alineación con la que se siguen presentando hoy en día: Reverendo (Juan Moragues), guitarra rítmica; Warpig (Roberto Muñoz), batería; Crunchy (Esteban López), guitarra líder; y Sr. Ramírez (Caleb Franco), bajo. En la actualidad, este grupo cuenta con ocho EP, cuatro LP, varios acoplados y algunas bandas sonoras para películas mexicanas como *Sexo, pudor y lágrimas*, *Perfume de violetas*, *Matando Cabos*, *Atlético San Pancho* y una participación en la serie de Netflix *Club de Cuervos*; tal y como ellos mismos comparten en su página web⁴⁹.

Pero regresemos un poco y veamos el contexto donde todo esto ocurre. Nos encontramos en los años 90, en un México con un continuo crecimiento de las ciudades, y sumamente centralizado. El DF de estos años es una pujante megalópolis que se levanta como un espacio que promete (falsamente la mayoría de las veces) modernidad y libertad, un espacio particular dentro del contexto nacional. Nos encontramos en una enorme ciudad que, al igual que en otros periodos, refleja las grandes problemáticas que vive el país (migración, desigualdad económica, la no incorporación productiva de la juventud ni a la educación ni a la vida laboral; el narcotráfico, etc.) y, a la vez, otras particularmente apremiantes para la ciudad, como la contaminación y la sobrepoblación (Blanco, 2003a, 2003b y 2003c⁵⁰; Escalante et al., 2010). También estamos en una entidad que logra cada vez mayor autonomía, la cual dio un gran salto cuando en 1997 se elige al primer Jefe de Gobierno del DF, el Ing. Cuauhtémoc Cárdenas. Esto permitió, más allá de filiaciones políticas, que la ciudad gozara de elección propia, entre otras cosas, en las políticas culturales. Esto posibilitó dar cierto apoyo, que no se veía en otras partes del país, a la producción cultural autorizada y a otros eventos populares; así como a la creación

.....

49 <http://www.lostacapulco.com/>

50 Estos tres textos de José Joaquín Blanco aparecen en una recopilación de 2003 pero son originales de los años 60 y 70.



de nuevos espacios culturales como los FAROS⁵¹ (Montfort, 2015), la apertura al rock internacional, y los conciertos masivos y gratuitos organizados por el gobierno (los cuales iban del rock a la cumbia); la recuperación de espacios como los hasta entonces abandonados Palacio de los Deportes o el Auditorio Nacional y su apertura a la inversión privada. Estos cambios en la forma de afrontar el entretenimiento y la cultura en la CDMX permitieron el nacimiento de OCESA, gigante de la industria del entretenimiento y el espectáculo en México, acaparando el mercado de conciertos y espectáculos, dejando de lado a promotores independientes y, subsecuentemente, a



F.29 El EZLN impacto fuertemente en la cultura y sociedad mexicana del siglo XX

las bandas locales y los pequeños conciertos (Estrada, 2008), ámbito donde se desarrolla el grueso del rock mexicano, espacio musical donde encontramos al surf. A nivel nacional, nos encontramos un país conmocionado por eventos de enorme impacto social como el asesinato de Luis Donaldo Colosio y José Francisco Ruiz Massieu, la caída del muro de Berlín y la desintegración de la URSS, la crisis económica y la firma del TLC-AN⁵²; y sobre todo con el empuje del movimiento social mexicano con mayor impacto cultural y penetración mediática de las últimas décadas del siglo XX: el levantamiento del movimiento zapatista de liberación nacional (Montfort, 2015) (F.29).

.....
51 Fábricas de Artes y Oficios (un modelo de intervención pública basado en una oferta cultural permanente y una amplia cantidad de talleres de artes y oficios que tiene como objetivo regenerar el tejido social de comunidades con altos grados de marginación y violencia (FAROS, s/f), siendo el primero el FARO de Oriente, y también uno de los más importantes por su ubicación, alcance, y en particular para el surf, la organización de conciertos masivos.

52 Tratado de libre comercio de América del Norte.

El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) fue especialmente sugerente para el rock mexicano. Se crearon conciertos de apoyo como Rock por la paz y la tolerancia, realizado en Ciudad Universitaria, o el organizado en octubre de 1999 por Zach de la Rosa en el Palacio de los Deportes; también se dieron movimientos como el Batallón de los Corazones Rotos, Serpiente Sobre Ruedas o La Bola (MTV, 1996), los cuales organizaban conciertos en apoyo al EZLN donde se daba información sobre lo que ocurría entorno a este movimiento y se recolectaba, gestionaba y enviaba ayuda a las poblaciones indígenas involucradas. Ninguno de estos movimientos o conciertos duraron más de un par de años, sin embargo, sentaron un precedente en la relación entre rock y la organización de la sociedad civil en la historia del rock en México⁵³. El movimiento zapatista re-inculó en algunos movimientos rockeros (y no rockeros) las ideas de autogestión, autonomía, unión, diversidad y rebeldía; el zapatismo encontró un eco musical, o quizás los rockeros un eco ideológico. Como nos dice un comunicado del EZLN (1999): si hay relación entre rock y zapatismo “es porque están hablando de lo mismo, están reflejando lo mismo, ese ‘otro’ subterráneo que, por diferente, se organiza para resistir, es decir, para existir”. Justo eso parece reflejarse en algunos momentos del desarrollo del rock mexicano de los 90, siendo uno de los más importantes la apertura del Multiforo Alicia. En el documental *Alicia en el subterráneo* (Ramírez, 2010) los mismos organizadores del lugar dicen que el Alicia (el ahora emblemático foro para algunas manifestaciones culturales underground, principalmente la música) no habría sido posible sin el impulso del movimiento zapatista, especialmente por su idea de rebeldía, resistencia y autogestión. Este impulso se terminó diluyendo en la mayoría de los casos, ya que en numerosas ocasiones las bandas y asistentes sólo recurrían al imaginario en torno del EZLN como capital cultural que exaltaba su “sentimiento de libertad y autenticidad”.

.....

53 Al respecto conviene señalar que los mismos organizadores de estos conciertos y movimientos reconocen el nacimiento de la organización de la sociedad civil mexicana a partir del terremoto del 19 de septiembre de 1985 (al menos en lo que se refiere a la capital); esta unión en la tragedia queda claramente marcada cuando uno de los músicos lamenta precisamente esto: que lástima que tenga que ocurrir una tragedia para que las bandas nos unamos (MTV, 1996).

Pero centremos de nuevo nuestra mirada en el surf. El nuevo sonido del surf, ostentado por Lost Acapulco y Los Esquizitos, junto con el impulso de autogestión, resistencia y libertad inyectado por el movimiento zapatista, empujó a numerosos jóvenes a formar sus propias bandas, imitando el sonido de las pioneras. El impulso final que convence a los indecisos y recluta a más gente llega con la aparición de la película *Pulp Fiction*. Este hecho que ha pasado a constituirse prácticamente como una leyenda dentro del género pues, aunque no siempre parece del todo vinculado (o siquiera concordante) con la historia personal, en muchas pláticas con fanáticos del género se cita como momento decisivo para el acercamiento al surf.

Dentro de las bandas que inundaron esta primera marea tenemos a muchas que duraron apenas algunos meses o años, como Balneario (de la cual se tiene constancia únicamente por su participación en el compilado *Mexican Madness* de 2002); otras, muy pocas, que han perdurado a través de los años, como Sr. Bikini que se creó en 1999; y algunas otras que han ido y venido entre los confines de diferentes géneros musicales, como Fenómeno Fuzz, fundada en 2000.

Pensando en los primeros años de las dos bandas primigenias de esta primera marea de surf mexicano (Los Esquizitos y Bombatomix, antecedente directo de Lost Acapulco), los primeros espacios relevantes fueron los gestionados por ellos mismos desde su posición como parte de Radio Bestia en Rock 101. Desde este espacio crearon la Kermesse Bestia, la cual se realizó en diversos lugares, entre ellos el extinto bar La Iguana Azul en la colonia Roma. Esta Kermesse, pese a solo contar con unas cuantas ediciones, se convirtió en un acontecimiento pues fue “el evento para llevar a la gente a muchas bandas que para entonces no tenían cabida en una escena particular y que además eran amigos, así que se trataba más de fiestas donde poder tocar con los amigos ya que las bandas se encontraban a la deriva sin tener dónde tocar (...)” (Alanís, 2014b). Aquí compartieron escenario bandas del aún poco conocido stoner rock, mezclas entre un garage y frat rock con intenciones cómicas, mezclas de punk y metal, ska y rockabilly, y por supuesto surf. Pero estos espacios no eran suficientes.



F.30 Fachada e interior del Alicia, Nacho Pineda (principal gestor) y concierto de surf en sus instalaciones

Para aquel entonces legendarios bares dedicados al rock como el LUCC (La Ultima Carcajada de la Cumbancha), el Rock Stock, el Tutti Frutti y el Rockotitlan⁵⁴ ya se encontraban extintos, y otros espacios como el Hard Rock Café no abrían sus puertas con facilidad a nuevas propuestas. En este contexto, un naciente bar cultural que buscaba posicionarse a la par de estos míticos lugares (LUCC, Tutti Fruti y Rockotitlan): fue el ahora de sobra conocido Multiforo Cultural Alicia (F.30), el Alicia para parroquianos y amigos del lugar. El Alicia abrió sus puertas el primero de diciembre de 1995; era bastante joven cuando comenzaba a levantarse la marea del surf mexicano. Ignacio (Nacho) Pineda (F.28), ha comentado para los medios: “nuestro primer toquín de surf fue en 1996, y desde esa fecha hasta ahora, hacemos uno cada mes” (Norandi, 2002, párr.15). En algún momento el surf fue tan importante y fuerte dentro del recinto que posibilitó la existencia del puesto de José Pulido, don Máscara –que ocupa buena parte del tramo de la calle Colima hasta la entrada al Foro–, donde se vendían máscaras y camisas de colores vivos

.....

54 Si bien es cierto que el Rockotitlan cerró su local de Insurgentes en 1996 y volvió a abrir en 2001 reubicado en Coapa, este último espacio no gozó de la misma popularidad ni importancia.

con diseños playeros o geométricos y algunas playeras de las bandas más populares (López, 2010). El Alicia abrió sus puertas a este género por una situación dual, por un lado, los ideales que empujaron a abrirlo, impulsados por los valores promovidos por (o mejor dicho leídos⁵⁵ en) el EZLN; y por el otro, una preocupación administrativa. Al respecto de lo primero, Nacho Pineda llegó a declarar:

Hoy la ciudad de México se ha democratizado un poco más, porque la misma sociedad civil ha dicho – yo también existo, yo también puedo tocar–, entonces para mí ese es el movimiento de autogestión que se maneja en el Alicia, que los mismos músicos toquen, organicen sus tocadas, graben y distribuyan... Es similar a lo que ocurre en Chiapas, que son los más jodidos y dicen- Yo también existo- (Analco & Zetina, 2000, p.84).

Esta cita muestra parte de los valores que se retoman del movimiento zapatista, junto con lo ya mencionado en párrafos anteriores. Este recinto se convertiría, al poco tiempo de su fundación, en un lugar explícitamente político y educador a partir de su lectura de autonomía, autogestión y resistencia (Analco & Zetina, 2000). En el Alicia se seguía la premisa zapatista “la tierra es de quien la trabaja”; así, el foro era de quienes iban, tocaban y trabajaban ahí (López, 2010). Por otro lado, desde la cuestión de administración, las bandas con cierto renombre dentro de la escena rockera nacional tenían tarifas bastante elevadas y disponían de otros lugares como los ya mencionados más arriba, por lo tanto, fue necesario abrirse a más géneros y grupos más emergentes para poder reclutar a las bandas necesarias para los conciertos. En el documental *Alicia más allá del espejo* (Schmucler, 2015), el mismo Nacho nos cuenta que ante esta dificultad, él y los alicios (como se les llama a los colaboradores del multiforo), comenzaron a ver hacia abajo, hacia las calles, y conocieron y difundieron el movimiento ska. Con el tiempo se fueron incorporando a los eventos bandas con diferentes propuestas sonoras, llegando a presentar dentro de sus muros una panoplia de géneros musicales más allá del mainstream, tan diversos

.....

55 Me refiero con esto a la lectura particular que realizaron los integrantes del Colectivo Alicia del movimiento zapatista.

como el ska, rockabilly, punk, garaje, surf, hip-hop, blues, trova, rupestre y otros tantos que aún no encuentran etiqueta que les valga para ser clasificados. En el panorama que se gestó, el Alicia no sólo jugó como incubadora y escuela para muchos proyectos musicales de diferente índole, se convirtió en un recordatorio de “que la periferia de la ciudad también existe, que no solo los niños bien tienen derecho a divertirse, y lo que es más importante, a crear sus propios sonidos y estilos” (López, 2010, p.14). Esto fue posible gracias a que cuando comenzó el Alicia se podían escuchar bandas que tocaban música distinta (que difícilmente serían escuchadas en otro lado) en un lugar céntrico y accesible, con buenas condiciones para tocar, llegar, difundir, grabar; un lugar donde los músicos podían subirse a tocar y recibir un trato digno sin la necesidad de ser conocidos por el público o cubrir cuotas de ventas.

Otros centros importantes para la música underground en general, y de manera tangencial para el surf, que nacieron en esta época fueron el Dada X (1999)⁵⁶ y el Circo Volador (1998)⁵⁷; mientras que a manera de antecedente indirecto y contemporáneo tenemos al Tianguis Cultural del Chopo (F.31), espacio por excelencia para la difusión, discusión y convivencia roquera desde los años 80 (Velasco, 2004).



F. 31 El escenario del tianguis de Chopo fue otro lugar importante para el género durante varios años

Pero el zapatismo no fue el único fenómeno social que dejaría su huella en la historia del surf. Otro fenómeno socio-histórico que sacudió a todo el país, y especialmente a la capital, fue la huelga con paro total de actividades de la UNAM, la cual se extendió del año 1999 al

.....

56 FB: Dada X Club.

57 <http://circovolador.org/>

2000. Este proceso, aunque lleno de contradicciones y manipulaciones por diferentes grupos, permitió conservar la gratuidad en la educación impartida por la UNAM (Solares, 2015). La toma de las instalaciones por parte de los huelguistas los hacía vivir en especies de “trincheras” dentro de las instalaciones, donde comían, dormían, leían, debatían y se divertían; esta forma de vida propició la organización de conciertos masivos en apoyo al movimiento (Meneses, 2012), o como simple forma de romper la monotonía de las discusiones (Pérez, 2012). En estos conciertos el rock, entendido de una forma muy abierta, tenía un papel protagónico al lado de las tradicionales canciones de protesta. Tanto el uso de los conciertos de rock para apoyar la huelga y sus peticiones, como los conciertos masivos en CU, no eran cosa nueva, ya que desde la huelga en la UNAM de 1987, declarada por el CEU⁵⁸, algunos rockeros se sumaron a las protestas de los huelguistas, como la Maldita Vecindad, Real de 14, Trolebús, Botellita de Jerez, Los Estrambóticos, Caifanes y Santa Sabina (Poy, 2012); apoyándolos con conciertos gratuitos⁵⁹. Por su parte, durante la época de mayor apoyo al movimiento Zapatista, la Caravana Universitaria Ricardo Pozas organizó conciertos masivos en CU pese a la desaprobación de las autoridades universitarias (Ordorika, 2006).

Estos conciertos fueron de especial importancia para el movimiento rockero mexicano pues lo proveyó de espacios para exhibir y difundir su trabajo, atrayendo cientos de miradas que de otra forma no hubieran captado, así como preservando el vínculo del rock “auténtico” con la rebeldía y la libertad. Cabe aclarar que a pesar de no tener noticia de la participación de bandas de surf en estos conciertos sí se tienen las declaraciones de algunos fanáticos y cultores del género de lo importante que fue esto para mostrar el poder de convocatoria del rock, y de cierta manera implícitamente del surf, ayudando con esto a negociar espacios donde presentarse. Este reconocimiento del nivel de convocatoria del rock impulsaría, entre otras muchas circunstancias, la aparición en 1998 del festival Vive Latino. En dicho festival,

.....

58 Consejo Estudiantil Universitario.

59 Si nos alejamos más en el tiempo, algunos autores hablan de la importancia de los conciertos de rock desde el movimiento estudiantil del 68, así como los de apoyo a partidos políticos de izquierda (o pretendida izquierda) como el PCM, PMT y PRD (Velasco, 2004).

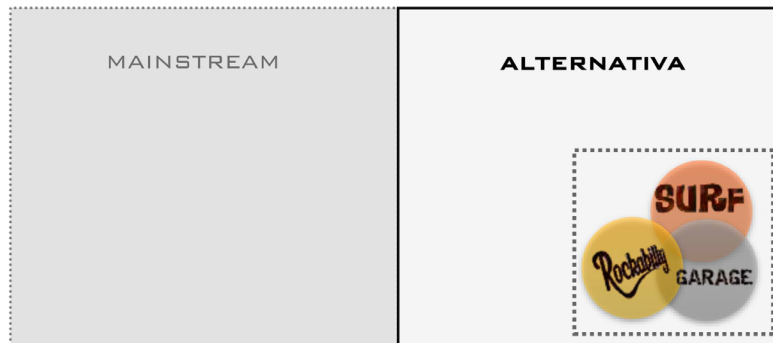
el surf llegaría a ocupar un mínimo pero recurrente espacio dentro del escenario principal en algunas de sus ediciones, de manos de Lost Acapulco, Los Elásticos y Sr. Bikini (“Vive latino”,s/f; Alanís, 2014a).

En cuanto a la grabación y difusión del material grabado nos encontramos con la misma dificultad que se tenía para conseguir espacios para conciertos: prácticamente nadie confía en la música surf para invertir. Bajo esta situación podemos encontrar pocos sellos y disqueras que produzcan o distribuyan surf mexicano. Como excepción a esto tenemos un puñado de disqueras independientes como Isotonic Records, fundada por Juan Moragues “El Reverendo” y Dr. Alderete en el año 2000. Este sello nació de la mano de su primer compilado *Mexican Madness*; en las propias palabras de Dr. Alderete “[...] una especie de polaroid de la incipiente escena del rock instrumental y surf que nacía en la ciudad de México” (Alderete, s/f). Sus siguientes producciones, también en formato de compilado, tuvieron un enfoque más internacional al incluir bandas de Latinoamérica y otras partes del mundo; en ellas intentaron retratar una escena que giraba en torno al rock instrumental, surf, rockabilly y garage. Hoy en día, Isotonic se ha posicionado como un sello de culto para los amantes de la música instrumental. Quizás sea necesario matizar su impacto, pues si bien ha sido sobresaliente su producción no ha pasado lo mismo con su reputación. En las entrevistas realizadas a numerosas bandas y aficionados, al preguntar por disqueras o sellos importantes para el género, muy pocos de ellos mencionaron siquiera la existencia de Isotonic; la mayoría negaba la existencia de algo como eso en cualquier momento del desarrollo del género y los que llegaban a decir algún nombre referían en primera instancia a Grabaxiones Alicia, parte del mismo Multiforo cultural Alicia.

Dentro del Alicia y de otros foros de exposición de la música surf, tanto escenarios como producciones discográficas, el género se fue relacionando con otros, especialmente con el garage, el ska y el rockabilly. El garage, y en cierto modo también el punk (aunque en menor grado), influenciaron directamente al género ya que las bandas que dieron inicio a la marea

mexicana se desarrollaban en estas escenas musicales, lo cual desembocaría en una de las características principales del surf mexicano. En entrevista con Danny Amis, “el padrino del surf en México”, él me comentaba que lo que distingue al surf mexicano es que: “... es más punk que el de otras bandas de surf del mundo. Son más originales y tienen un sentimiento de garage. En otras partes del mundo muchas bandas de surf se esfuerzan demasiado por ser puristas (...)”. Por su parte, el ska ya se mantenía como una escena para el momento de la llegada del surf, pero igualmente dentro del under y vinculada a los géneros anteriores por espacios, públicos y parte de su estética “urbana”. Por último, el rockabilly resulta paradójicamente el género más viejo y a la vez el más nuevo en la escena musical capitalina, ya que, aunque nació en los años 50 fue dejado rápidamente de lado por el apabullante ingreso de otras vertientes del rock and roll⁶⁰; no fue hasta principio de los dos miles cuando reingresa a la vida musical de la ciudad (Chávez, 2005); de él, el surf retomó cierta idea de lo “retro”. El surf fue muy influido por la energía, velocidad y estética de cada uno de estos géneros, al mismo tiempo que buscaba una diferenciación con ellos.

El surf cobró identidad dentro de la escena musical capitalina en lo que suele llamarse rock “alternativo” o “underground”, ubicándose en contraposición a lo que suele denominarse “mainstream” (F.32).



F.32 Diagrama de la ubicación de la escena surf en el sistema musical capitalino desde una visión emic

.....

60 Aquí se entiende al rockabilly como un derivado del rock&roll de los 50 que se fusiona con el hibilly y genera una estética más “ruda” vinculada a la cultura juvenil de los *greaser*, caracterizada sonoramente por el uso de eco y delay, mientras que por rock and roll se entiende al término paraguas que lo excede a él y otros géneros cercanos estética y musicalmente.

Dentro de esta escena “underground”, en especial en lo que toca al rock, una de las máximas es el pasarla bien, idea que fue adoptada íntimamente por gran parte de los músicos y público, al punto de que cuando esto se veía amenazado se prefería claudicar. Ejemplo de esto lo tenemos en las declaraciones vertidas en la película *Surf o Tronar* (Benito, 2008), donde se adjudica a la “falta de diversión” el abandono del proyecto por parte de algunos de los integrantes.

Este fresco género, dentro de la escena musical capitalina, convocaba principalmente a jóvenes entre unos 12 y 25 años de diferentes estratos sociales, pero sin llegar ni a los sectores más marginados ni a los más ricos. En términos de sexo y género, una absoluta mayoría de hombres cisgénero; y en términos de filiación estética-identitaria a personas que se identificaban de alguna manera con las culturas “underground” y del “rock”.

En esta primera etapa, el surf fue creando y consolidando ciertos vínculos que lo harían diferenciarse del surf creado en otras partes del mundo. Uno de ellos, quizás el más distintivo, no pertenece a la esfera sonora, sino a la visual: el uso de máscaras de luchadores de lucha libre (F.31). El origen del uso máscara de luchador en el surf es incierto, antes que de un foco originario podemos hablar de diferentes fuentes de influencia. Sin embargo, muchas bandas crean sus propias explicaciones e interpretaciones del origen y significado de la máscara de luchador en el surf mexicano. Como ejemplo de ello tenemos las declaraciones de Big máscara (guitarrista en Sr. Bikini), quien señala que:

las bandas surf de todas las épocas se han caracterizado por llevar uniforme, inspiradas en las películas de serie B. En México mucho de este cine de serie B es de luchadores, por eso rescatamos las máscaras de luchadores⁶¹. En segundo lugar, pensamos que la máscara de luchador no sólo emulaba esas películas sino toda una época. La tercera, la máscara es un

.....

61 En esta declaración se mezcla ficción y realidad, como ya vimos en el capítulo 1, el atuendo de las bandas estadounidenses de la primera ola tenía más que ver con las bandas directamente antecedentes de rock instrumental que tocaban en salones que con las películas de serie B. Esta declaración puede deberse a la gran influencia que representó para México la segunda y tercera ola estadounidenses del surf, en las cuales bandas como The Mummies y the Phantom Surfers respaldan esta estética relacionada al cine de serie B.

invento de México y en el mundo se identifica la máscara de luchador con nuestro país. Se trataba de tomar un elemento, descontextualizarlo, ponerlo en un nuevo contexto y crear una realidad completamente nueva: el rockero luchador (López, 2010, p.50).

Como podemos ver, aquí se mencionan diversas influencias y motivaciones para el uso de la máscara de luchador dentro del género. Veamos otras interpretaciones de este fenómeno y recuperemos algunas de manera más extensa. Una de ellas es la historia “mitificada” de que en las películas de enmascarados mexicanas se utilizó música surf, y por lo tanto sólo se retomó el vínculo. Esta declaración es una leyenda urbana que es fácilmente constatable como falsa, ya sea a través de los múltiples comentarios vertidos por intérpretes del género como por la escucha de los soundtracks de dichas películas. Aun así, resulta relevante en dos sentidos. Uno, porque muestra cierto ordenamiento dentro de la música instrumental: para muchos de los fanáticos de la primera marea la música instrumental era o “clásica-académica”, “jazz” o surf. Por otro lado, ahí podemos constatar una manera de ponerle sentido a lo que no se explican tan fácilmente ¿por qué se utiliza máscara de luchador en la música surf? Recordando las historias que las propias bandas han vertido en numerosas entrevistas sobresalen tres eventos; los cuales, por su lejanía y el peso de las bandas involucradas dentro de la escena, así como por lo estrecha que se volvió en cierta época la relación surf-máscara de luchador, se han vuelto prácticamente leyendas. Por un lado, dentro del tema “Santo llamando a Lunave” de Los Esquizitos, se presenta una referencia directa a los luchadores, y consecuentemente a sus máscaras. Durante las presentaciones en vivo de la banda, al interpretar esta canción, el guitarrista Güilli Damage se ponía la máscara de El Santo, “El enmascarado de plata”, como parte del performance de la pieza, cosa que al público le encantaba y poco a poco comenzó a imitar, hasta desvincularse de la exclusividad con la pieza en cuestión. Por otro lado, algunos miembros originales de Lost Acapulco cuentan la historia de que ellos tocaron en un lugar donde también se presentaba sexo en vivo y por lo tanto les daba pena tocar ahí, así que habiendo un puesto cerca compraron mascararas de luchadores y se las pusieron, al final de la presentación les gustó y por lo tanto las conservaron como parte de sus presentaciones. Por último, la influencia que han tenido los Straitjackets en el

país ha sido enorme, en especial desde su primera visita en el año 2000. Dicha banda es pionera global en la utilización de máscaras de luchador en el surf y en general en la música instrumental. Pero el papel de la máscara de luchador en el surf no reviste de su significado solamente por una simple referencia a lo mexicano. Revisando la historia de la lucha libre en México podemos ver varios puntos de coincidencia casi poéticos con el surf en México; al igual que este es un espectáculo, vertido en la relación entre luchadores/músicos y público. Por la forma en que usa la violencia y la teatralización pasa de ser trágico a tragicómico, pero continúa siendo un rito de flagelación, “cumpliendo las tres funciones tradicionales de purificación, expulsión del mal y comunión” (Bertaccini, 2001, p.88). Así, en las luchas se llega a una catarsis ritual mediante la piedad y el terror, al igual que en la tragedia griega, y de manera similar, pero mediante un recorrido anímico diferente (sin excluir de todo el terror), en la música. En nuestro caso, en el surf –tanto en su ascepción musical como en el ya lejano deporte–, se desahogan frustraciones cotidianas y rabia reprimida, se crea un espacio de energía, goce y despreocupación. Y, sobre todo, se crea un espacio de contacto social que permite tejer relaciones entre los miembros del público y con sus ídolos, tal y como es reconocido por ellos se constituye un elemento base para la identidad de la escena. El exceso colectivo permite reafirmar al grupo.

En esta primera etapa también resulta sobresaliente la incorporación de cierta estética playera caracterizada por el uso de camisas floreadas (F.33), bermudas, sandalias y lentes de sol. Existen dos teorías al respecto, como refiere Norandi (2002): la primera hace referencia a los orígenes playeros y surfistas de esta música, y la segunda pone en el centro, de nuevo, a Lost Acapulco, cuyos integrantes afirman que surge a partir del primer concierto de Lost Acapulco donde, de forma divertida, sus miembros se disfrazaron de “playeros acapulqueños” en alusión al nombre de la banda. A partir de ahí, los seguidores de esta música incorporan la imagen veraniega como parte de



F.33 Máscaras de luchador, camisas floreadas y baile “retro” e imitativo

su vestimenta. Ambas versiones dejan de lado el hecho de que las camisas floreadas no fueron utilizadas ni por los grupos de surf californiano de los 60 ni por los “playeros acapulqueños”. Una explicación para la incorporación de esta prenda dentro de la estética del surf en México, e incluso en todo el mundo, la encontramos al revisar la historia de la prenda. Esta prenda nació en 1920 enfocada en primera instancia como suvenir para los turistas estadounidenses; con el tiempo fue adoptada por los lugareños y se convirtió en sinónimo de Hawái. Para los años 30 el producto se expandió por el mundo junto con otros bienes culturales como el surf, la danza hula y el ukelele, entre otras formas, gracias a la aparición de esta prenda en los cuerpos de numerosas estrellas hollywoodenses. La prenda se volvió un símbolo de masculinidad casual y de Hawái al mismo tiempo (Martin, 2000). Así, quedó asentado un “vínculo” que no se concretó directamente en la primera ola del surf.

Otros aspectos recurrentes dentro de la estética visual del surf mexicano son las referencias al espacio exterior con “trajes espaciales” y a las películas de terror de baja producción con disfraces de monstruos de bajo presupuesto. Esto es un heredero directo del surf de la segunda ola y de retomar estos aspectos de nuestras películas mexicanas de serie B, al respecto hablaremos más en párrafos posteriores. Podemos encontrar un buen resumen de la estética visual del surf en palabras de Tere Estrada: “La escena surf maneja una imaginación y estética de la invasión extraterrestre de los cincuenta, con los trajes galácticos, las camisas floreadas, máscaras de luchador, cosas de la playa, así como lo hacen *Lost Acapulco*, *Los Esquizitos*” (2008, pp.345-346).

En cuanto a la forma de bailar el surf, esta surgió como una forma de imitación de los movimientos de los surfistas (F.33) (practicantes del deporte acuático) que poco a poco se fueron deformando, y a la imitación-reconstrucción de bailes de los 60, especialmente aquellos realizados por las bailarinas A Go Go. Un elemento particular de la escena mexicana y, según me comentan en algunas entrevistas, de otras partes de América Latina, es la incorporación del slam como parte del repertorio kinésico del género. En términos históricos-narrativos esto

podemos explicarlo de dos maneras, una de carácter más histórico y otra de corte contextual. La primera de ellas nos dice que se debe a la relación directa que entabló el surf en México, y en otras partes de Latinoamérica, con el garaje y de forma velada con el punk, reforzando el vínculo que creó el surf de la segunda ola con el punk y sus necesidades expresivas corporales, de donde se desprende este gusto por los bailes fuertes y agresivos. A su vez, siguiendo la historia de la forma de bailar de la música surf, algunos historiadores y fanáticos del género dicen que el surfers stomp es el antecedente del slam moderno. Por último, una segunda explicación nos remite más a la actividad cotidiana de los asistentes a estos conciertos, ya que al ser una escena nueva la mayoría del público no se dedicaba en exclusivo a este género, muchos “provenían” de músicas como el ska, el garaje o el punk, por lo tanto el slam era parte común de su experiencia de asistir a una tocada; así, simplemente trasplantaron esta práctica al nuevo género de su agrado, sobre todo en su vertiente más cercana al garaje y a aquellas interpretaciones de mayor velocidad y tensión.

Tal y como se deja entrever con todo lo hasta aquí expuesto, podemos observar cómo la música surf mexicana fue siendo dotada de un imaginario a su alrededor que mixtura al género estadounidense con la situación mexicana de la época. Como el DF, ahora CDMX, no tiene mar, el referente playero cobró un giro diferente más allá de la referencia directa, y muy en la tradición de las películas de serie B del rock garajero, se retomó la estética de las películas de lucha libre del Santo y el Blue Demon. Estas películas no solo fueron referencia para la introducción de las máscaras dentro del surf, si no también, al igual que su contraparte estadounidense para la estética “espacial” y de “terror”. El santo apareció en 1942 y ya en 1952 era un éxito masmediático en historietas y cine, “iniciador del cine de luchadores, típicos churros cinematográficos dentro de lo que hoy podríamos categorizar como cine serie B o estética camp o kitsch, caracterizadas por ser poco cuidadas en la producción, filmadas apresuradamente y en ocasiones hasta carentes de coherencia”(Bertaccini, 2001, p.102). Otra coincidencia significativa es que al igual que el surf, tanto el uso de máscara como la lucha libre, no son propiamente una creación mexicana, aunque sí han sufrido un fuerte proceso de naturalización. Los primeros en

usar máscara para la lucha fueron peleadores estadounidenses y posteriormente el mexicano Mario Núñez; pero no sólo eso, la lucha libre es una evolución de cierta vertiente derivada de la lucha grecorromana importada de EUA y Francia (Bertaccini, 2001). Es así como podemos notar un proceso común entre las luchas y el surf, una creación cultural que parece completamente lejana, pero que con el tiempo se ha ido consagrando dentro del gusto del público y siendo interpretada como mexicana; podemos observar un proceso común al de gran parte de la historia cultural: hibridación y apropiación cultural.

SEGUIMOS SURFEANDO, Y YA SOMOS MÁS! LA SEGUNDA MAREA MEXICANA

El paso de la primera a la segunda marea es un tanto difuso, pero se puede caracterizar por ser un periodo tope de consumo por parte del público y a la vez por un “estancamiento creativo” de gran parte de la escena, en palabras de muchos de sus cultores. Aun así, resulta necesario no ser totalizadores con esta afirmación. Algunos de los seguidores del género hablan de una época de oro del surf mexicano en términos de un mayor reconocimiento mediático y presencia en los escenarios; en sus propias palabras, esta época de oro abarcaría entre 2006 y 2009.

En cuanto al contexto donde se desarrolló esta segunda marea, debemos resaltar el impacto de internet. Si bien es cierto que en 1994 la conexión a internet se abrió en México para el uso comercial y ya para 1997 se comenzó a popularizar dentro de los hogares capitalinos (Islas & Gutiérrez, 2003); no fue sino hasta la primera década del siglo XXI cuando se dio un crecimiento más acelerado en lo que respecta al acceso a este servicio, hasta superar el 50% de la población nacional con acceso a internet en 2017 (INEGI, 2017 y 2018). El impacto de este medio de comunicación y acceso a la información se volvió especialmente notorio precisamente durante esta etapa del surf mexicano, permitiendo crear nuevas formas de organización y consumo que crecerían con los años y hasta el día de hoy. En términos del ambiente político social, en este lapso donde la primera y la segunda marea se traslapan, se vive el tan anhelado cambio de partido en la presidencia de la República y la subsecuente desilusión ante la falta

de cambios positivos en las condiciones del grueso de la población (Carmona, 2018). Durante estos años se da una creciente visibilidad y presencia de los grupos criminales del narcotráfico tras declarárseles la guerra en el gobierno del presidente Felipe Calderón (El País, s/f; Luis Angel, 2017; Morales, 2011; Pereyra, 2012), hecho que marcaría la futura concepción de México ante el mundo y entre sus propios habitantes. En lo que respecta a la capital, esta sigue con su política cultural que se abre más allá de la alta cultura, buscando sobre todo la participación de los jóvenes (Reyes, 2016), lo cual posibilitó la aparición de conciertos masivos en la plancha del zócalo del Centro Histórico de la ciudad.



F.34 Cartel y público del festival Surf & Arena (2005)



Uno de estos conciertos devino en un evento decisivo, no solo para esta marea, si no para el surf mexicano en términos generales. Hablamos aquí del concierto masivo llevado a cabo en el zócalo de la CDMX, el 22 de abril de 2005: Surf & Arena (F.34). Este festival contó con la participación de siete bandas mexicanas (Los Magníficos, Los Elásticos, Los Perversos Cetáceos, Espectroplasma, Sr. Bikini, Yucatán a Go-Go y Los Acapulco) y, como cabeza del cartel, los estadounidenses Straitjackets. Esta presentación formó parte del XXI festival de México en el Centro Histórico. A la cita acudieron, en la conservadora voz de la prensa, más de 100 mil personas, masividad que no volvería a gozar ningún otro concierto del género. “Era una locura, me encontré hasta a mi mamá”, me contaba al recordar su experiencia en el concierto uno de los entrevistados. Este hecho no sólo es importante por el enorme público convocado, sino por la visibilidad que dio al género y su consecuente repercusión dentro de la escena. Cinco

años antes de este concierto, en 2000, los Straitjackets vinieron a la CDMX, y se presentaron ante un público que no alcanzaba a llenar la sala. Con el crecimiento de la marea del surf mexicano, junto con la visibilidad que otorga el Zócalo capitalino, las bandas nacionales convocaron al público desde las 6pm y estos cabeza de cartel, tan solo unos años después de su última presentación, hicieron que miles de personas permanecieran ahí hasta después de medianoche. Este evento potenció la visibilidad del surf como ninguna otra presentación en vivo, tal y como lo cuentan algunos de los cultores al recordar este concierto.

Al obtener mayor visibilidad, el surf deslumbró a muchos con algunos aspectos de la estética visual de bandas y fanáticos, especialmente con el uso de las máscaras de lucha libre. Durante la segunda marea el vínculo entre máscara y surf se volvió muy estrecho e indisoluble, el peso de dicho elemento fue tal que se llegaba a decir: ¿trae máscaras? ¡Es surf! Esta idea cobró tanta fuerza a nivel local y nacional que terminó siendo un objeto que se exportó junto con su relación con el surf. Así, podemos encontrar bandas como Los Caníbales Surf Combo, de Chile, quienes también utilizan máscaras de luchador al estilo mexicano para tocar surf, apelando de una manera dual al “ser mexicano” como algo “exótico” y a la música surf. Este vínculo viene a ser potenciado por, entre otras cosas, la difundida visión de que en México existía “la escena surf más grande del mundo” (Norandi, 2002), hecho que hasta hoy en día muchas bandas enaltecen y sostienen como cierto.

Fuera o no fuera la escena más grande del surf en el mundo resulta innegable que sí existía un gran número de bandas, tal y como pude constatar en entrevistas con músicos de la época. Muchas de estas bandas no sobrevivían o se disolvían al poco tiempo. Sin embargo, existía un gran interés de las bandas por grabar su obra. Como respuesta a lo caro que resultaba grabar un disco propio, y quizás también por el poco interés que podría generar el trabajo de muchas de las bandas de manera aislada, el compilado fue una de las formas de producción más importantes. Algunos de los más sobresalientes de ellos fueron *Mexican Madness*, *Surfmex* vol. 1 y vol. 2, y *Locos instrumentales*.

Esta exploración de una nueva forma de producir y difundir música llevó a la formación de numerosos colectivos, idea retomada de la escena under capitalina y nacida de los punks y sus “colectivos, agrupaciones y grupos” (Martín,1994). Como expusimos anteriormente, el movimiento zapatista detonó una chispa que permitió la re-incorporación de ciertos valores dentro de la cultura rockera nacional, sobre todo en su vertiente underground. Uno de los primeros en formarse, y que gozó de un buen nombre, fue Surf Sex & Roll, integrado, entre otros, por el Koyote Lagañas, René Venturoso y Lety Europa. Sin embargo, de este colectivo no se conserva ningún registro al cual se haya podido tener acceso, más allá de los comentarios de algunos músicos sobre su existencia. Otro espacio de difusión importante lo dio internet con el blog <http://surfmexicomusic.blogspot.mx/> , el cual tuvo su primera publicación el 8 de agosto de 2008 y se despidió de sus seguidores el 21 de junio de 2012; reuniendo a través de los años 129 publicaciones relacionadas con este género en México y en el mundo (discos, entrevistas y conciertos principalmente).

Uno de los colectivos de mayor impacto dentro de la escena del surf, y que requiere una mención aparte, fue el de La Nueva Ola (F.35), encabezado por Alan Negrete Hernández “Alaín Mikael”, guitarrista de la banda Los Kaguama surf, del DF. Este colectivo surgió en 2009 con el propósito de generar espacios al aire libre para las presentaciones del surf. El mismo Alan nos comenta en entrevista que:

a veces nos tocaba con bandas ya consolidadas, pero ellas ya tenían su onda, su círculo, y pues nos decidimos a buscar y abrir camino... [buscábamos espacios] en explanadas y centros culturales, pero también en los bares. Los de los bares jamás repartían las ganancias, (...) si acaso te daban unas chelas de cortesía. Y pues ya estaba chido de eso, (...) una razón más para gestionar las tocadás.



F.35 Uno de los colectivos con mayor alcance dentro de la segunda marea del surf mexicano y uno de sus recopilados



Esta búsqueda de espacios resultó fructífera. Delegaciones como la Miguel Hidalgo y Cuauhtémoc respondieron favorablemente a la petición de espacios, en parte por el éxito y buena imagen que dio el festival Surf & Arena llevado a cabo poco tiempo atrás. Se consiguió organizar conciertos en los FAROS de Tláhuac, Oriente e Indios Verdes; el centro cultural José Martí, las explanadas delegacionales, Santo Domingo, el zócalo y la Alameda Central. Entre algunos de sus eventos organizados resaltan: el Surf y Cine realizado en el cine de la delegación Venustiano Carranza, donde se proyectaron películas del surf mientras diferentes bandas de surf, miembros del colectivo, tocaban; un surf camping, un maratón de bandas y camping en una acampada en Ixtapaluca, Edo. De México. Otro logro significativo de este colectivo fue la grabación y producción de los compilados de surf mexicano Marea Misterio I y II, donde quedó registrado el trabajo de diversas bandas que desfilaron por el colectivo. También lograron una serie de participaciones dentro de la estación radiofónica Código⁶², con un programa llamado La Nueva Ola. Dicha producción fue realizada por Alan, Ulices “El Ule” y Amanita, y resultó ganadora del 1er Concurso de Proyectos Radiofónicos. En este programa, de transmisión semanal y subido en línea posteriormente dentro del repositorio digital de la emisora⁶³, se realizaron transmisiones enfocadas en algunas de las bandas del colectivo, en el colectivo mismo y en algunos otros temas de interés relacionados con la música surf como la cultura tiki o el surf instrumental en Japón. Para 2011 el colectivo se desintegró, después de 3 años de intensa difusión. Los motivos de esta disolución fueron muchos, pero principalmente porque, en palabras de Alan: “era mucho esfuerzo y poco dinero, las necesidades cambiaron y tuve que voltear a otros lados”.

Pese a todo lo creado por los colectivos, y la calidad de muchos de los compilados, este fue un periodo ambivalente para la música surf. Si bien fue cuando más bandas hubo y se hacían tocadas prácticamente cada fin de semana, también fue cuando, a percepción de muchos de

.....

62 Código DF en una primera instancia y Código CDMX al cambiar de nombre la ciudad, pero oficialmente llamada Código.

63 Actualmente (2019), el podcast no se puede encontrar con el buscador del repositorio, pero se puede acceder a él de forma directa con la liga: <http://www.codigoradio.cultura.cdmx.gob.mx/codigoteca/index.php/la-nueva-ola>

los integrantes de la escena, se sufrió un grave estancamiento. Muchas de las bandas que había sonaban igual las unas a las otras, el uso masificado de las máscaras se volvió un fetichismo del que muchos no se sobreponían. Muchos tomaron a Sr. Bikini o a los Elásticos como modelo y sus “nuevas bandas” no proponían nada nuevo. Un ex-miembro del colectivo Nueva Ola me cuenta que:

Nos faltaba un sonido más chingón del reverb y cosas del equipo. Ahora, pensando en la estructura musical era muy sencilla, muy repetitiva. Casi eran un copy-paste muchas bandas. Yo me dedicaba a eso, a que me mandaran sus canciones y a ver qué onda. Los íbamos metiendo al colectivo. Yo les decía que le echara un poco más de esfuerzo en la afinación, la estructura musical... tal vez ellos agarraban como influencia a Sr. Bikini o los Elásticos. A veces ni se podían identificar una banda de otra. Estaba cabrón. Luego se enojaban algunos grupos, pero el colectivo tenía que mantener un nivel para presentarnos en centros culturales y en varios lados ¿no?

Es justo esta mejora en el sonido, la desintegración de estos colectivos, la creación de festivales independientes y el nuevo cambio en internet, junto con el discurso de los integrantes de la escena, lo que nos hace hablar de una tercera marea del surf mexicano. Y a eso nos enfocaremos en el siguiente capítulo.

QUE EL SURF SEA:

**ACTUALIDAD O LA TERCERA MAREA DEL SURF
MEXICANO**

**Participantes: los músicos y el público – Estrategias de
consumo y difusión – La performance – El sonido**

CAPÍTULO 3

QUE EL SURF SEA: ACTUALIDAD O LA TERCERA MAREA DEL SURF EN MÉXICO

La tercera marea del surf mexicano corresponde con el periodo que vivimos actualmente. En palabras de sus cultores, se caracteriza por “una creciente y diversificada escena”, frase que se ha usado en muchos momentos de la historia del género para hablar de él. Veamos a que nos referimos con esto de “creciente y diversificada” y por qué dichos adjetivos resultan apropiados para describirla. Así mismo, la masificación y diversificación del uso de internet, la aparición de festivales especializados y la posibilidad de adquirir materiales físicos han nutrido a la escena en los últimos años; lo cual, en palabras de sus seguidores, caracteriza a esta nueva marea.

LOS PARTICIPANTES

Comencemos por el principio, la gente que participa dentro de la escena. Veamos quienes son hoy en día los que crean, distribuyen y consumen este tipo de música.

Los músicos

Al igual que pasó en su lugar de nacimiento, los años no transcurrieron en vano. Los músicos que iniciaron el movimiento del surf en México han envejecido junto con su creación, al igual que aquellos que se sumaron a las filas de esta música californiana una vez que se “popularizó”. Muchos de estos antiguos fanáticos y músicos han desertado del surf, ya sea en búsqueda de otros sonidos o por las nuevas responsabilidades a las que se enfrentan en su vida adulta. Hoy en día los integrantes de las bandas reflejan una distribución etaria que tiende hacia los mayores de 23 años y menores de 40, concentrándose principalmente en la franja 27-34 años⁶⁴.

.....

⁶⁴ Debemos recalcar que estos números se agrupan en la media estadística, no representan la totalidad de la muestra, es decir no representan a todos los músicos conocidos durante esta investigación, pero sí a la mayoría de ellos. No se puede olvidar la presencia de músicos mayores como Danny Amis (59 años) o de menor edad; pero debemos recalcar que son excepciones, no la norma.

En cuanto a su sexo y género, siguen predominando abrumadoramente los hombres cisgénero, pero de esto hablaremos más adelante. Su posición socioeconómica suele ubicarse en un rango medio bajo, con pocas excepciones a un nivel adquisitivo más bajo y muchas menos a uno más alto. ¿Pero esto en que influye? Veamos un par de reflexiones al respecto.

Muchos de los músicos entrevistados hablan de su vida musical como una continua mejora, como un continuo devenir hacia un “ser mejores”. Esta narrativa nos cuenta como a través de sus años, que ya no son pocos, han ido ampliando su repertorio sonoro-estilístico dentro del surf, haciendo que las bandas actuales sean diversas, y muchas de ellas en búsqueda de profesionalización, lo cual es percibido por sus cultores como una mejora cualitativa de la escena en general. Esta búsqueda de profesionalización a la que nos referimos concuerda con lo que observaba Tere Estrada (2008) unos años atrás al hablar de las bandas de rock en términos generales: la búsqueda de profesionalización en términos de características del resultado estético sonoro-visual, no siempre en términos de retribución económica. Uno de los resultados de esta búsqueda ha sido el empuje que ha tenido una corriente revivalista dentro de algunas de las bandas, buscando emular el sonido y la estética de las bandas californianas de los 60; esto las ha hecho indagar en la historia del género, así como en la posibilidad de incorporar elementos estéticos y musicales de dicho periodo, sobre todo en cuanto a equipo. Pero la vertiente revivalista no es todo en el surf actual. Hoy en día la escena cuenta con bandas que abarcan un gran espectro estilístico-sonoro (F.36), con grupos como Los Granujas y su experimentación sonora, Los Grainders y su apego al sonido de los 60, Los Atascados y su equilibrio sonoro en la instrumentación, Dr. Tritón, recordando a esa primera o segunda marea mexicana pero con una técnica y producción más cuidadas; The Sonoras y su inclinación al western, Viernes de Hongos y su lado “Psicotrópico-espacial”, o The Centellas, una de las pocas bandas con una alineación conformada totalmente por mujeres, con arreglos propios y una de las más activas. Entre las mismas bandas actuales podemos ver cómo interactúan bandas de los diversos periodos del surf mexicano. Algunas de ellas, las menos, consolidadas y nacidas en la primera oleada mexicana, como Lost Acapulco (pese a los cambios en la alineación), otras

provenientes de la segunda marea como Los Elásticos, Los Cavernarios o Los Oxidados, y las “nuevas” bandas, de las cuales muchas, pese a haberse formado desde hace años han tenido un mayor impacto como músicos dentro de la escena en los últimos años. Así mismo, siguen existiendo bandas que han dejado completamente surf instrumental, sin con ello dejar de ser identificadas con el género por parte del público, como la ya mencionadas Yucatán A Go Go⁶⁵ o Fenómeno Fuzz.



F.36 Algunas de las diferentes bandas que conviven en la tercera marea. En orden de aparición: Thalasses, Los Atascados, Viernes de Hongos y Dr. Triton

Una característica de los músicos de surf instrumental, pero no exclusiva de su escena, es que muy pocos de ellos trabajan de tiempo completo en la industria musical o en ramas aledañas. La mayoría divide su tiempo, esfuerzo y dinero entre alguna otra labor⁶⁶ y la música. Esta es una de las principales razones que hace que algunas bandas aparezcan y desaparezcan de manera intermitente o se desintegren permanente, fenómeno que ocurre desde la primera marea. Esta disponibilidad de tiempo refleja una situación dual: por un lado, muchos de los músicos no logran desarrollar una carrera que permita la independencia económica gracias a la música, ya sea por su relación o visión de ésta como pasatiempo, como una diversión sin compromiso o por las limitaciones de la condición socio-económica de la que se parte, así como por el limitado mercado ya construido de lo que se llama música surf. En lo que toca al primer punto, muchos de los músicos conciben a la música en general como una actividad pasajera, una actividad libre y liberadora que rompe con el tiempo habitual del día a día, “la doble vida” la llamaban

.....

65 Se trata de una banda que refleja particularmente bien esto, porque ellos mismos jamás se consideraron surf, aunque llegaron a utilizar referencias a este en su estética y en la base musical de algunas de sus canciones.

66 Diseñadores, arquitectos, oficinistas, empleados en el sector salud, transportistas, comerciantes, etc.

algunos de los entrevistados. Esta actitud y forma de vivir la música recuerda, de cierta forma, el ya pasado de moda uso de máscaras de luchador, toda vez que permite una diferente forma de ser a la del día a día. Aunado a ello se presenta la idea romántica de buscar al arte por el arte, sin ninguna pretensión económica. A su vez, no todo es falta de interés, voluntad, dedicación o pensamiento romántico, como señalan algunos detractores del surf; al ser un género realmente minoritario las posibilidades de vivir del mismo se reducen significativamente. “Es una música que por su propia naturaleza siempre la atrae el under”, me comento Gabriel, integrante de los Twin Tones. Como discutiremos más adelante, hablamos de un underground real, operante, de poca gente, no sólo en un sentido de estética o valores, sino en un sentido de consumo. Pero no solo esto, el mismo mercado “surf” está dominado, en su vertiente más comercial, por sólo un par de bandas: Lost Acapulco y Sr. Bikini.

En relación al consumo, otro aspecto que resulta sobresaliente es la búsqueda incipiente de más material y a la vez el “poco” interés por comprarlo, acompañando esto de la primacía de las presentaciones en vivo. Pese a ser un género under, podemos encontrar presentaciones de surf, al menos de una banda, prácticamente una vez por semana en algún lugar de la zona conurbada. Este fenómeno ha aumentado recientemente gracias al empuje que los festivales de surf han brindado a la escena, en palabras de algunos de los músicos, y el consiguiente interés reavivado en la música más allá de sus fanáticos habituales, pese a que no llegue a ser igual de fuerte que durante la segunda marea.

Esta misma condición de música underground, así como del momento socio-histórico que vivimos, hace que la educación musical de la mayoría de los músicos del género sea autogestiva. Se valen de grabaciones y plataformas en línea, bibliotecas de tablaturas en internet contrastadas con las grabaciones. O bien, preguntando a quien sabe hacerlo sin que esto llegue a conformar una clase; en muchos casos simplemente observándolos con detenimiento, ya sea de manera directa o en videos, una especie de transmisión oral mediada por algún tipo de registro sonoro como la grabación audiovisual o de audio.

De manera paralela, algunos de ellos han tomado clases particulares o en centros culturales, por lo regular durante poco tiempo, para reforzar su educación autogestiva; y la mínima parte ha tomado clases en academias privadas de música. Otra circunstancia poco frecuente pero significativa son los músicos que provienen de familias de músicos que, aunque de otros géneros, han sido cruciales en su interés y aprendizaje musical en términos generales para con los años incorporarse a la escena surf. Respecto de estas dos últimas circunstancias minoritarias debemos aclarar que son formas de aprendizaje musical en términos generales, en su acercamiento particular al surf todos los entrevistados refieren las descritas en el párrafo anterior.

Si bien, la familia no se erige como espacio de contacto con la música surf, en entrevista con algunos de los músicos, pude darme cuenta del peso que ésta tiene en relación al acercamiento a géneros cercanos. La puerta de entrada provista por la familia suele ser el rock & roll instrumental, con The Shadows y The Ventures como los grupos más conocidos y queridos por los padres, tíos o abuelos de muchos de ellos, quienes los escuchaban desde “chavitos” en casa o reuniones familiares. Esto corresponde con la generación que vivió la primera entrada del surf a México, y más que eso a la generación que vivió la enorme popularidad que gozaron estos grupos, de lo cual ya se ha hablado en el capítulo 2. Esta relación intergeneracional atravesada por la música no se restringe al discurso de “yo adulto te enseñé lo que conocí”, se traduce también en cierto interés que despierta la producción actual de este tipo de música en personas mayores. Así, no es raro que cuando grupos de surf se presentan en espacios públicos, personas de 50 años o más se acercan a ver qué produce lo que están escuchando, especialmente al sonar covers como Peter Gun, Miserlou, Hawái 5-0, Pipeline, Mr. Moto, etc. El baterista de una de las bandas me contaba con simpatía: “una de las mayores fans de la banda es mi suegra”, una señora de más de 50 años.

Otro gran empuje, según las historias compartidas, fue el momento de juventud, el vivir el boom del surf mexicano de principios del siglo XXI siendo joven; haber visto a bandas como Lost o Sr. Bikini en su momento de auge y la “facilidad” de tocar sus rollos, casi siempre acompañado esto del interés de otros amigos, siempre de mano de la camaradería. Muchos

de los músicos comentan que aprendieron a tocar pidiendo consejos a gente que ya estaba en esto, o viéndolos tocar, así como compartiendo y experimentando con el resto de los músicos de sus primeras bandas o grupos de amigos. La poca división entre los músicos y públicos de este tipo de escenas underground ha permitido que la relación entre ambos actores sea muy cercana hasta el punto de traslaparse. Así, muchos interesados han podido aprender directamente de otros cultores del género suavizando la mediación del registro sonoro y la división tajante entre músico-público que presentan otros géneros musicales incluso dentro de la escena underground.

El público

Pero no solo las bandas han cambiado, el público es diferente al de las primeras mareas mexicanas. Hoy en día se tiende a encontrar seguidores de una edad más avanzada en el género, al menos con respecto a etapas anteriores. Las mismas bandas han hablado sobre como el público ha ido “envejecido” y ahora tiende hacia mayores de 23 años, mientras que para las mareas anteriores el grueso de los asistentes a conciertos se encontraba entre los 15 y 25 años. Hoy en día la mayoría de asistentes a los conciertos se encuentran en una línea de edad de los 24 a los 34 años. El género no ha logrado captar el interés, recientemente, de grupos significativos de gente más joven. Podemos aventurar algunas interpretaciones de esto al considerar que ésta carece del vínculo generacional con el surf, a diferencia de aquellos que lo vieron crecer en su etapa más popular durante la segunda marea; a esto se suma la pérdida de popularidad que ha sufrido el rock, en términos generales, al punto de que muchos jóvenes llegan a considerar que “el rock es cosa de viejos”. Algunos de los que ostentan tales afirmaciones se han alejado del rock porque consideran a los espacios donde se dan los conciertos como “lugares pobres”, y ellos prefieren “mejores lugares” que correspondan con una estética menos sucia, desalineada o simplemente diferente; tal y como otras personas han hecho referencia al hablar de emblemáticos lugares para el rock nacional como el Alicia (Analco & Zetina, 2000), alejándose así tanto de los lugares como de la música. A esto se añade la diversificación en el gusto de la música juvenil que se inclina actualmente a ciertos tipos de música electrónica o

“latinoamericana” como el trap, hip-hop (MC y DJ), reggaetón, neofolk, synthpop y J y K-pop, entre muchos otros, junto con todas sus mezclas e hibridaciones (según listas del 2018 de Spotify, Deezer y Apple Music).

Pero aquí no se agota la cuestión sobre el distanciamiento de un público más joven y el surf. Una lectura desde la discusión en torno al concepto de ocio, que planteé en el marco teórico, nos diría que uno de los pocos espacios donde los jóvenes tienen algún control es el del ocio; al experimentarlo, prefieren estar rodeados de pares, de gente de su grupo etario (Lazcano & Madariaga, 2016), cosa que no sucede en el surf. Al ser una escena con un público relativamente estable y de una edad mayor, los jóvenes no se acercan a ella con frecuencia, principalmente porque hay muchos que no son de su edad, no tanto por los músicos o la música, si no por los lugares y el público. Así, deja de haber jóvenes porque no hay jóvenes, y más que eso, porque hay adultos. Podemos pensar esto con mayor claridad al ver conciertos de Sr. Bikini que, en parte por su renombre y reconocimiento, tocan en lugares sumamente variados, muchos de ellos espacios donde los jóvenes asisten en grandes cantidades y los mayores se convierten en una pequeña proporción dentro del grueso del público, haciendo parecer que el surf tiene muchos jóvenes en sus filas, pero más bien confirmando lo dicho anteriormente en cuanto a jóvenes y ocio. Lazcano & Madariaga (2016) también hablan de la importancia del control y la organización para la valoración de la oferta de ocio por parte de los jóvenes, a mayor control y organización por parte de ellos mayor valor. Esto podemos notarlo en vetas musicales donde el surf ha sido utilizado notoriamente por gente más joven (como el catalogado “indie surf”, del cual hablaremos más adelante): no es que no les interese el sonido del surf, es que la forma en que este se presenta y representa les es ajena. La posibilidad de control y organización puede no importar tanto a los jóvenes, como en el ya citado ejemplo de Sr. Bikini o en innumerables conciertos organizados por las productoras de espectáculos; lo que siempre importa es que ellos representen una mayoría en el consumo de esa oferta de ocio. La diferencia del público en diferentes escenarios y contextos nos habla sobre la compleja dinámica de aceptación de una alternativa de ocio por parte de los jóvenes.

Por último, otra posible lectura desde un corte más emic, reconstruida desde los comentarios vertidos en diferentes entrevistas, es el confinamiento de la mayoría de actuaciones en vivo del surf a bares en la zona centro, lo cual reduce la edad de los posibles asistentes a mayores de 18 años. Junto a esto, el gasto que implica ir a un bar reduce la posibilidad de asistir de muchos más. Dado que el “estar ahí” resulta esencial para la escena misma en cualquiera de sus espacios, esta falta de presencia se transforma en no pertenencia. Esto refleja de nuevo, y a su vez es causa, del carácter underground del género.

Hoy en día llega a ser común que en los eventos una parte importante del público la constituyen miembros de otras bandas o amigos directos de las bandas. Al respecto, algunos de los músicos ven en el poco público del género una prueba del peso de las modas y los medios. “Los festivales [grandes como el Corona, Vive Latino, Ceremonia, y otros organizados por OCESA] se han vuelto muy importantes en la vida musical del país. Si no suenas parecido a lo que suena en esos lugares nadie te pela”, se quejaba uno de los guitarristas entrevistados. La música surf no busca este acoplamiento a modas que ocurre en otras músicas de mayor consumo, crea variaciones o mezclas en sus propios términos. Aquí podemos recordar a Bennett (2004) y sus consideraciones sobre las escenas como espacios de resistencia a través del estilo, resistencias al mercado de consumo masivo de la música mainstream.

Así, el surf sigue constituyéndose como un nicho independiente aun dentro del underground. Pero esto no es nada nuevo, tal y como podemos ver el relato de Piquer (2007, p.168) sobre el surf de los 60: “Pese a ser un género indisolublemente unido a la evolución del rock y del pop, de los que forma parte, el haber nacido y crecido en un lugar acotado y un tiempo determinado y hallarse unido a la imaginería extramusical del surf como actividad acabó derivando en la conformación de una escena cerrada, a veces incluso sectaria”. Fans y músicos entendían y entienden a la música surf, especialmente la instrumental, como un mundo en sí mismo, con sus propias reglas y fronteras y alejado de los vaivenes y

contaminación del resto de la música popular. Así, el fanático del surf más “clavado”, o “core” en términos de Laermans⁶⁷ (como se cita en Topíc, 2014), se convierte en un geek, expresión que incluso se ha utilizado como auto referencia en algunas de las entrevistas. Entendamos al geek como “un ser de un alto consumo cultural pero en lo alternativo, en lo no mainstream (...), [los cuales] plantean una forma diferente de habitar la modernidad” (DiBlasi & Williams, 2014, p.26). Revisando otras definiciones del ser geek encontramos que el Oxford Dictionary lo define como un conocedor y entusiasta al respecto de un tema, mientras que otros diccionarios hacen hincapié en definirlo como poco avisado socialmente e impopular. Es justo en esta categoría, en el ser geeks, donde encontramos indicio de dos ideas que conducen profundamente el actuar de la comunidad surf. Son geeks porque es una música no popular, “poco avisada”, al ser una música “vieja, sin letra y under”, que en muchas ocasiones resulta más una curiosidad que algo respetable para quienes no la conocen. Esta afirmación es respaldada por algunas entrevistas realizadas a personas al azar y los comentarios de algunos músicos ajenos a la escena. Incluso algunos intérpretes de surf reflejan estas ideas al preguntárseles por su percepción de la visión del otro, es decir por lo que creen que los otros creen de ellos.

Pero, ¿qué es esto de “vieja, sin letra y under”? Sin letra es evidente, se refiere a la falta de texto lingüístico de las piezas de este género. Por otro lado, “vieja” y “under” se refieren a aspectos menos asibles. Lo “viejo” del surf va más allá de ser una música que retoma aspectos del surf californiano de los 60, va más allá de su trasfondo histórico. Lo viejo indica una diferenciación con lo “nuevo”, lo novedoso, y más que con eso con lo que está de moda. Estrada (2008) hacía una lectura de este fenómeno al decirnos que: “la cultura de masas se ha convertido en una máquina regida por la ley de la renovación acelerada, del éxito de lo efímero (...) donde la imagen es cada vez más importante”. Si entendemos aquí la imagen no sólo como las características visuales de la banda, sino también su concepto y el cómo se presenta este ante los ojos y sensibilidad

.....

67 Laersman describe al público “core” como aquel vinculado de forma activa y participativa con la música que escuchan/ejecutan.

del público, podemos ver cómo el surf no se preocupa por adaptarse a las modas, pero a la vez como se involucra en ellas al preocuparse por aspectos paramusicales que le brinden una mayor sensación de “profesionalidad” dentro de su propio nicho cultural. Parafraseando a DiBlasi (et al, 2014: a los geeks en ocasiones se les considera poco modernos por no seguir las tendencias mainstream, no por renegarlas o contradecirlas precisamente. Esto nos lleva a ver que lo viejo no corresponde con una realidad histórica-estilística, sino con su alejamiento del mainstream, con su diferenciación, con una visión del ser under.

¿Pero qué estamos entendiendo por under aquí? Una respuesta rápida nos llevaría a decir que es la contraposición del mainstream, es decir, de lo comercial, del “camino principal”, de lo más transitado en un nivel cultural. Por lo tanto, lo underground se caracterizaría como lo contrario al mainstream. Esta respuesta rápida, aunque funcione como guía para comprender a quien utiliza el término, también resulta engañosa, pues ha enarbolado diferentes discursos. Primero que nada, hay que aclarar que algunos hablan de una muerte del underground, basándose en la existencia y posibilidad de acceder a una plataforma de exposición y distribución internacional como lo es internet; pero esta postura no toma en cuenta que el estar “disponible” no quiere decir que sea visible, que algo exista en internet no implica que la gente lo vea, su visibilidad sigue dependiendo de que la gente lo busque y lo difunda. Internet solo genera la posibilidad de prescindir de las otrora todo poderosas majors que controlaban todo tipo de difusión, creando más una especie de resistencia que de subversión. Reducir un fenómeno como la visibilidad a su aspecto tecnológico es insuficiente, debido a que está fuertemente atravesado por otros aspectos socio-culturales. El underground sigue existiendo y operando en su sentido más general, ya que, siguiendo la aseveración de Frank Zappa, “el mainstream viene a ti, pero tú tienes que ir al underground”, y aun con internet tú tienes que ir al underground. Lo que sí ha cambiado son aspectos como la “facilidad” de acceder a materiales y la virtualización de muchas dinámicas e interacciones que antes se basaban en el cara a cara, pero cabe dejar en claro que no de todas.

A esto añadimos la crítica que hacen algunos músicos al llamado “nuevo underground”. Estos músicos se lamentan porque antes uno era underground porque quería serlo, era una decisión y declaración de principios, pero ahora, a sus ojos, muchos están aquí como un paso entre el anonimato y el mainstream, lugar al que en muchísimas ocasiones no llegarán. Muchos han llegado a considerar lo underground como obsoleto o un estado de transición no deseable del todo por sí mismo. Para algunos más, el underground ha dejado de ser un espacio de habitabilidad de la diferenciación que “resiste” y se reconstituye como un espacio de legitimación para “conocedores”, gente “cool” que siempre sabe de “las novedades” y crea tendencias. Se reconstituye de una forma diferente y con aspiraciones a masificación siempre irresolubles, pues es su mismo sentimiento de “alteridad” lo que le concede valor. En términos generales el underground capitalino se ha desplazado de la música rock a otros derroteros sonoros, al igual que el gusto juvenil. En este aspecto, el surf se mueve entre la curiosidad por este nuevo modelo del underground y la vieja escuela underground basada en una continua búsqueda de libertad y en la sociabilidad cara a cara. Esto es un fenómeno que supera con creces a lo que aquí se pretende, pero resulta indispensable hacer estas observaciones.

LAS MUJERES EN EL SURF MEXICANO ACTUAL

Pese a todos los cambios hasta aquí mencionados, hay algo que no ha cambiado durante las diferentes etapas del surf, a nivel internacional, y tampoco en nuestro país: la escasa participación femenina como músicos e incluso como audiencia. “Es como un club de Toby”⁶⁸, me contaba uno de los bajistas entrevistados. “Me di cuenta que tocaba para puro cabrón... y pues no está tan chido [risas]”, me confesaba un guitarrista, con tono de broma, al explicarme por qué creó otros proyectos musicales alejándose un poco del surf. La participación femenina no suele representar más del 25% (en eventos con una alta asistencia femenina) y dentro de las bandas el número es mucho menor. La predominancia masculina es un aspecto conocido

.....

68 Haciendo referencia al Club de Toby que se presenta en la serie La pequeña Lulú, en el cual sólo se permitían niños (hombres) como miembros.

y asimilado por gran parte de los músicos y público de la escena del surf, e incluso podríamos ampliar esta aseveración para hablar de lo que se viven en el rock, en un sentido laxo. Tere Estrada (2008, p.15) señala que:

el rock nació masculino, proclamó a su rey y las mujeres no sólo compramos el disco, sino que fuimos las principales protagonistas en la creación de ídolos masculinos, y por supuesto, el tema principal de las canciones, y en el consumo de toda parafernalia que giraba en torno a la cultura juvenil.

Con esto en mente cabe recordar aquí como el surf californiano de los 60 creó a su rey Dick Dale y a un séquito de chicas para las cuales los surfers eran el mejor partido. En el caso de México esto no llegó a ese nivel, pero la participación femenina dentro del surf en particular, y dentro del rock en general, siempre ha sido minoritaria. Siguiendo la lectura que hace Estrada (2008), podemos atribuirlo a la ideología sexual que crea el rock, la cual excluye a las mujeres de sus instituciones. Esto se expresa en todos los niveles del musicar del rock, tanto al ser público, manager, gestor o instrumentista. Un ejemplo lo tenemos cuando, al considerar al rock como “lleno de energía, con sonidos violentos y salvajes que han estado asociados a la virilidad” encontramos a “una mujer [que] canta con técnica, fuerza y estilo”, que nunca escapa “al comentario irónico: para una mujer, no está mal” (Estrada, 2008, p.23). Existe una falta de credibilidad para las mujeres ejecutantes o una consideración en ellas sólo por ser mujeres, pero sin integrarse completamente. Como nos dice la misma Estrada (2008, p.361), “El ambiente roquero es asimilado como masculino, un gueto de hombres donde ellas son seres alienados, extraños, excepcionales”, sobre todo cuando desean rebasar su papel como público, fans, bailarinas. Ali Gua Gua (López, 2010, p.58), miembro de Las Ultrasónicas, comenta que:

en el escenario la posición de una mujer es muy diferente a la de un hombre. Muchos hombres desde el escenario ejercen su atractivo sexual, en el caso de las mujeres es bien diferente. Siento que les damos miedo. Para mí que no están acostumbrados a aplaudir a una mujer que no se encuera en un escenario. No estamos acostumbrados a ver mujeres mexicanas en posiciones de poder.



F.37 Huma Huma y The Centellas

En lo que respecta a la escena surf, hoy en día continúan dentro de ella Brisa (batería – Los Esquizitos) o la Chica Elástica (“bailarina”, personaje - Los Elásticos); y se han sumado, desde hace tiempo, Chely (guitarrista – Pacific Lions), Morgana (bajista - Mortum Surfers), Tete (bajista - Talase), y recientemente Rack Aguirre y Alis Emerson (bajista y baterista - Secret Agent). Con el empuje de sus antecesoras se han formado bandas completamente formadas por chicas como las Huma Guma y The Centellas (F.37); reflejo de la constante lucha femenina por abrir espacios para las mujeres, y ser tomadas como músicos y no sólo por sus cuerpos, género o su relación con alguien más. Pese a estos cambios, la figura de “la novia / chica / pareja de X” sigue siendo un hecho habitual que parece destinado a no desaparecer en un futuro inmediato, pues es reflejo de una forma de relacionarse que trasciende al género musical y permea en muchos estratos de nuestra sociedad.

Muchas de estas intérpretes han cargado con la falta de credibilidad que conlleva el ser mujer instrumentista, puestas a prueba y consideradas muchas veces inferiores o delicadas por el simple hecho de ser mujer, y en otras ocasiones utilizadas como atractivo visual (Estrada, 2008), fenómeno que si bien no siempre es externalizado por ellas mismas se puede leer en comentarios en redes sociales o apreciar en las performance en vivo. Este hecho es especialmente notable al hablar de guitarristas, instrumento central de la música surf e históricamente considerado como varonil (Arribas, 2011; Mendívil, 2015; Estrada 2008), mismas que son acusadas en su mayoría de un sonido débil, delicado, y/o sin fuerza; lo cual, en la mayor parte de los casos, nos habla más de un prejuicio que de características reflejadas en el sonido de las ejecutantes.

En lo que respecta a las motivaciones para entrar a un espacio de estas características nos encontramos ante razones muy variadas, tal y como ya reconocía Tere Estrada (2008, p. 366), al hablar del rock en términos generales: “Las razones que motivana las mujeres al rock son diversas. Fluctúan entre estar cerca de la pareja, verla como una forma de trabajo, sentirse rebeldes, emanciparse, estar a la moda o expresarse desde lo íntimo”. Razones que comparten con muchos de los hombres al acercarse al rock.

ESTRATEGIAS DE CONSUMO Y DIFUSIÓN

En lo que respecta a las estrategias de consumo y difusión, los más grandes cambios han sido posibles gracias a internet, pero no aparecieron de la nada. El papel de internet se hizo notorio dentro de la escena surf desde la segunda marea al permitir una mayor comunicación entre aficionados, bandas y otros actores dentro de la escena a través de sitios como YouTube, MySpace, MSN Groups, páginas de blogs, servicios de radio por internet y podcasts. Esto permitió crear colectivos y más conciertos entre las bandas de la escena capitalina. Sin embargo, fue hasta la creación y masificación de las nuevas redes sociales, como Facebook⁶⁹, y la aparición de dispositivos móviles inteligentes⁷⁰ que las cosas dieron un salto más apresurado; el intercambio de información se aceleró, la cantidad de información disponible también, así como la accesibilidad a ella. En lo referido específicamente a música, el lanzamiento de Spotify⁷¹ en México (2013) y la masificación de su consumo a lo largo de los últimos años ha ido gestando una nueva forma de acceder a la música, entre otras cosas por la posibilidad de crear una “radio” a partir de una canción seleccionada por el escucha o la sección “artistas relacionados” donde se enlistan algunos músicos que el algoritmo de la aplicación y los catalogadores responsables consideran como “cercaños”, llevando al usuario a acceder a música e intérpretes que posiblemente no conocía o conocería de otra forma.

.....

69 Lanzada en español, y con acceso desde Latinoamérica, en 2009.

70 Comenzando con el iPhone en 2007 y el desarrollo del sistema operativo Android en el mismo año.

71 Servicio pionero de reproducción musical via streaming. Con el tiempo se han ido sumando a la lista de proveedores de este servicio compañías como como Deezer, Apple Music y Youtube Red, entre otros.

Esta creciente importancia del consumo digital dentro de la escena surf viene acompañada, paradójicamente, de una revaloración de los registros físicos de grabación musical, en especial aquellos formatos “antiguos” como los LP vinílicos. A estos últimos se les han asignado distintas etiquetas que los categorizan desde diferentes perspectivas en: moda retro, nostalgia por un sonido más cálido que no se encuentra en discos compactos o descargas digitales, amor por un disco-objeto y admirarlo al punto de obra de arte, etc. Convirtiéndose en un elemento de capital cultural en estado objetivado y, consecuentemente, incorporado, potenciado por el bajo tiraje de este tipo de productos. En gran medida, el acceso a estos bienes ha sido posible gracias a las plataformas generadas en internet y la facilidad de comunicación que estas posibilitan y, consecuente, las posibilidades de intercambio y adquisición de diferentes formatos de grabaciones de distintas partes del mundo.



F.38 Planeta Reverb, tienda, gestora, difusora y mediadora especializada en música surf instrumental

Dentro de este panorama de mercado nació Planeta Reverb (F.38), una tienda, gestora, difusora y mediadora online especializada en música surf, nacida en 2009 de la mente e iniciativa de Jaime Gallegos “James Anguila”; dirigida, de manera prácticamente exclusiva en la actualidad, por Julio Emilio Jiménez Nava (guitarrista de Los Grainders), el cual provee de materiales de consumo físico como CD, vinyl, equipo electrónico musical como pedales y parafernalia diversa como playeras, pines, stickers, referentes a la música surf. Este proyecto resulta interesante pues de nuevo nos muestra un contraste con las otras mareas. En las oleadas anteriores se intentaron realizar muchos colectivos horizontales para fomentar y difundir la música surf, pero con serias limitantes en la mayoría de los casos. Al respecto muchos músicos hablan del fracaso o poco alcance de estos colectivos pues con el tiempo no todos participaban igual, entorpeciendo las decisiones y la gestión. Como pudimos ver al hablar de la Nueva Ola, su duración y “éxito” se debió entre otras cosas a que eran pocas personas las que tomaban las decisiones, así como al profundo compromiso de sus responsables con permanecer

abiertos a las propuestas pero sin dejar de ser críticos. El caso de Planeta Reverb parte un poco de la misma idea, al generar una asociación que impulse a la música surf con pocas personas al frente pero que, en sus propias palabras, sean: “Amantes, difusores y entusiastas de la #MúsicaSurf a nivel mundial” (@planetareverb en FB). Así, Emilio se posiciona como la persona que toma y ejecuta las decisiones, ayudado, en muchas ocasiones, de otras personas de colaboración intermitente. Esto implica un enorme trabajo por lo regular poco redituable económicamente; pero recordemos que son “amantes, difusores y entusiastas”, aspecto que resulta sobresaliente pues explica en qué términos obtienen su mayor ganancia y motivación: capital social y cultural.

Escenarios

Planeta Reverb, en su papel de gestor, ha apoyado la organización de muchos de los festivales que han caracterizado a esta nueva marea como el Back to the Surf Music (CDMX), el Abierto de Surf Instrumental (CDMX) y el Baja Surf Stomp⁷² (Baja California Sur), este último gestionado de manera conjunta entre los Mexican Weirdos y Planeta Reverb, convocando a bandas de diferentes estados de la República (B.C.S. y CDMX principalmente) e invitados estadounidenses.

Como ya se dijo, esta tercera marea del surf mexicano se caracteriza por el nacimiento de festivales del género; algunos aún en proceso de consolidación pero ya tomados en cuenta como referentes o hitos dentro de la escena como el mencionado Back to the Surf de 2016, realizado en el Foro Cultural Clavería 22; el Abierto de Surf Instrumental 2013 llevado a cabo en el Centro de las Artes Santa Úrsula, y su edición en LATA - Iztacalco de 2014; y su sucesor directo Surfeño 2017 realizado en Bajo Circuito Multiforo urbano; y Vuelve la Marea 2016 y 2017, llevados a cabo en el Gato Calavera y en el Multiforo Alicia respectivamente.

.....

⁷² Resulta interesante ver como este festival también es influenciado por los Straitjackets, ya que lo más parecido a un festival de surf en años anteriores, en la región, fue un crucero temático “Surfin’To Baja” en 2003, donde se presentaron Los Straitjackets y The Ventures, y teniendo entre sus paradas a Ensenada, Baja California Norte..



F.39 Baja Surf Stomp, Vuelve la Marea, Wild o'Fest y Surfeneo; son algunos de los festivales que han marcado la escena en esta tercera marea

Mención aparte requieren el festival Gigantomaquia y el Wild o' Fest, el primero por ser la iniciativa más grande por parte de las bandas capitalinas para presentar un festival de surf cerca del mar, y el segundo por ser el festival más mediáticamente reconocido y con mejor infraestructura. El festival Gigantomaquia cuenta dos ediciones, 2017 y 2018, así como con una tercera edición programada para 2019, todas ellas con sede en Chachalacas, Veracruz. Este festival nació por “la necesidad de las bandas defañas de tocar surf a la orilla del mar”, según comentan los organizadores de dicho evento en la página de FB del mismo. El viaje-concierto representó un fuerte grado de organización que les tomó 3 años para saber qué bandas estaban dispuestas a comprometerse con el proyecto. Se tuvieron que enfrentar a la resistencia de muchos lugares hacia los jóvenes, sobre todo en grandes concentraciones, hasta que se llegó a un convenio en playa Chachalacas. Por su parte, y regresando a la CDMX, el Wild o' Fest se alza como el festival de surf y garage más grande de México a los ojos de muchos de los cultores del género. El evento reúne en cartel a artistas nacionales y extranjeros de estos géneros, con propuestas que responden en gran medida a los deseos de los miembros de la escena; entre otras cosas porque una de las cabezas en la organización y diseño del festival es Crunchy, miembro activo de Lost Acapulco. Con sus ya tres ediciones 2016, 2017, y 2018 (Carpa Astros) se ha posicionado dentro de la escena como el festival más importante desde el Surf & Arena de 2010, no tanto por su masividad como por su contenido y diversidad de propuestas musicales.

Pero no todo en la vida de una escena son festivales, su continuidad y existencia se vive en los pequeños conciertos o tocaditas que se distribuyen entre los fines de semana de cada mes del año. Estas se encuentran con la vieja problemática de la música “independiente y original” de toda la historia del rock mexicano: la falta de confianza y espacios para sus propuestas (Paredes, 1992; Arana, 2002; Estrada 2008; De la Peza Casares, 2014). Entre los espacios que han dado cabida al surf en la CDMX y sus alrededores, durante esta tercera marea, encontramos lugares ya emblemáticos como el Alicia, otros en conformación de una creciente reputación propia como el Gato Calavera y el Under, y algunos otros que por insistencia de los organizadores de los conciertos o buena voluntad de los propietarios han dado un espacio como el Capitán Gallo o El Xipe. El Alicia sigue representando uno de los lugares más importantes para la escena del surf, aunque las bandas más jóvenes comienzan a alejarse de él, sobre todo en busca de más opciones para difundir su música en vivo y llegar a un público distinto. Junto a él, el Bizarro y el Gato Calavera han abierto sus puertas al género, resultando cada vez de mayor importancia este último espacio, tal y como podemos atestiguar al revisar la cartelera de eventos del lugar en los últimos meses (@GatoCalavera). Así mismo, aunque actualmente no existe, el bar Xipe, que se encontraba frente a la plancha del Zócalo en el centro histórico de la ciudad, fue un lugar importante para la escena con presentaciones quincenales de bandas surf locales e incluso con presentaciones de artistas internacionales como The Charades y Daikaiju. Otro lugar importante, pero extinto, es El Clandestino, foro musical cercano al metro Río de los Remedios de la Línea B del METRO, en el municipio de Ecatepec, donde habitualmente se realizaban tocaditas de varias bandas de surf, y en su mejor tiempo “atiborraban las calles de gente esperando entrar” ya que solían ser tocaditas de varias horas; todo esto dentro de un espacio muy similar a una bodega; este lugar se convertiría posteriormente en el Libélula Sound Station, el cual se alejaría de la cartelera habitual y por lo tanto del surf. A partir de finales de 2017, el bar Capitán Gallo, encontrado cerca del metro y metrobus Juárez, ha sido gestionado por diversas bandas para realizar diferentes tocaditas y conciertos de aniversarios en sus instalaciones. Junto a estos lugares, nocturnos en su

mayoría, siguen pudiéndose encontrar presentaciones en eventos de universidades, parques y otros espacios públicos, aunque en mucho menor cantidad que en las mareas anteriores.

Presencia en medios de difusión mainstream

En lo que respecta a su presencia en medios de difusión la escena surf sigue ocupando un lugar mínimo, con notas aisladas en periódicos y revistas de diferente índole. “Hasta en *El Gráfico*⁷³ ha salido algo” me mostró uno de los guitarristas entrevistados. Uno de los pocos espacios de difusión masiva que ha dado cabida al surf de manera constante es el programa de radio Gabba Gabba (F.40), en Reactor 105.7 FM, conducido por el Warpig y El Reverendo. Este programa es la evolución directa de Las dos horas D’Brayan (en Radioactivo, misma frecuencia que se convertiría en Reactor), una producción fonográfica en vivo que, en palabras de uno de sus conductores, transmite “rock de hombres, punk perro, lounge erótico, cumbias pasionales, space-rock, aggro-ballads, twist & burlesque, bloques tristes, originales y copias, a veces heavier than you, a veces alguna joya punkera” (Warpig, 2011)⁷⁴. Si bien no es un programa exclusivo de surf, si le ha dado espacio en las ondas radiofónicas a este género, en gran medida por el trasfondo de sus conductores; recordemos que tanto el Warpig como El Reverendo tocan en Lost Acapulco.



F. 40 Dos espacios gestionados por la industria fonográfica donde el surf ha tenido cabida

IMAS

73 Periódico caracterizado por su nota roja, sección de deportes y “entretenimiento”. En el repositorio digital de dicho periódico no aparece la nota, pero consta en la fotografía capturada por Sys Malakian en su Instagram https://www.instagram.com/p/BSUQWiWhK4L/?utm_source=fb_www_attr

74 Una descripción mucho más poética que vincula muchas referencias culturales del círculo al que va dirigido el programa la encontramos en la nota al programa que se presenta en la página de la emisora (IMER, s/f). Aquí encontramos frases como: Suena a lunes sin red, tacos de suadero, tres de tripa y cinco de pastor con todo, a lunes de mucha tarea, trabajo saturados y madrugadas de martes con indicios de no dormir; a chicas bailando en poca ropa, chicas enmascaradas y hombres sin playera; a recuerdos de la secundaria, a amores de una noche, hoteles de paso y after en casas desconocidas; guitarras empolvadas y música despampanante, tíos necios con música rara. Música para carretera, mover la cabeza y el piecito, para girar la cabeza, bailar como en la playa o armar el slam.

Por su parte, entre 2008 y 2016 se llevaron a cabo los premios Indie-O Music Awards (IMAS), constituyendo el primer espacio de este tipo en el que el surf tuvo cabida. Los IMAS (F.40) fueron unos premios anuales de iniciativa privada que buscaban reconocer el impacto en la industria musical sin haber firmado con una de las grandes trasnacionales (Emi, Sony BMG, Universal Music Group o Warner Music Group). En esta premiación se dio muestra de la visión que tiene cierta veta de la industria musical sobre la música surf, al competir en una categoría integrada por surf/rockabilly. Cabe recalcar que estos premios son entregados por jueces, no por el público ni por las ventas, situación que en muchos casos lleva a algunos de los músicos a dudar de su propósito y validez. Esta situación se vio acrecentada dentro de la escena surf cuando bandas que podríamos categorizar como Indie-surf⁷⁵ ganaron dentro de dicha categoría.



F.41 "Aa Aa" – Hawaiian Gremlins



F.42 "Surf de amor" – Los Blenders



Dentro de esta corriente que llamamos indie-surf⁷⁶, se ha creado toda una camada de bandas jóvenes que no pueden ni desean ser categorizadas como surf. Al mismo tiempo, su sonido y estética no es reconocido como surf por ninguno de los cultores del género, ni tampoco pretende ser reconocido como tal por sí mismo, salvo por la opinión de algunos “conocedores” poco sensibles a los discursos de las propias bandas. Dentro de esta etiqueta podemos agrupar a bandas como de Hawaiian Gremlins (F.41), ganadores en los premios IMAS 2014 (en la categoría surf/rockabilly), o Los Blenders (F.42), quienes se presentaron en

.....

75 Término poco difundido y que probablemente no utilicen ni las propias bandas ni la escena surf, tal y como hace notar Mariana Timony (2017).

76 Bandas identificadas como indie que retoman de manera aislada alguno de los elementos sonoros del surf instrumental (como el tremolo, los largos slides en la guitarra, el uso de reverb o el beat surf de la batería) o vocal (como las armonías vocales al estilo Beach Boys) en algún nivel de su producción musical. En el caso de México se han retomado especialmente las características del surf instrumental.

el festival Coachella⁷⁷ 2017, en California, EUA. Es importante señalar que pese a este “roce”, en la realidad cotidiana las bandas de surf (las que se entienden dentro de la escena como tal), no encuentran rencillas con estas nuevas bandas indie-surf, ni viceversa. Lo que sí ocurre es un descontento de las bandas de surf en general con los medios de comunicación que “desfiguran” ante el público lo que es la escena y el sonido surf.

LA PERFORMANCE

Como nos dice Tere Estrada: “Los conciertos son el núcleo central del rock” (2008, p.26); y como tales resultan sumamente importantes para entender la escena, ya que ahí se condensa gran parte del discurso de la misma.

Las máscaras y las camisas floreadas que otrora representaban un elemento sumamente usual en los conciertos han desaparecido en su mayoría. Resultan elementos de “la vieja escuela”, dicen algunos de los músicos entrevistados. A muchos otros aún les divierte, como a la banda Dr. Tritón, tanto el usarlas como el ver a “la banda”⁷⁸ con ellas. Pese a esta reducción porcentual parece que no desaparecerán por completo pues, como ya se dijo, continúan utilizándose por parte del público y algunas bandas que, como ya apuntamos, no han cambiado del todo ni sufrido un relevo generacional; pero sobre todo en carteles e imágenes, pues se ha creado un vínculo irreductible e histórico entre la máscara y el género en México, y más aún entre la máscara de luchador y lo mexicano.

Los pasos de baile siguen siendo los mismos de las primeras mareas, con la diferencia de que mímicas como aquella donde el bailarín imita ser una tabla de surf y otra persona se sube han desaparecido casi por completo, en gran parte por la edad de los asistentes a los conciertos que los lleva a ser más “cuidadosos” con sus cuerpos. Sin embargo, algo que

.....

77 Uno de los festivales musicales más importantes dentro del panorama musical internacional.

78 “La banda”: cuando se habla en estos términos (no la banda X, ni las bandas; en femenino singular y definido), y si el contexto no muestra a qué conjunto musical nos referimos, se utiliza como expresión para hablar del público o de la gente en general, indicando cierta simpatía e incluso identificación con aquellos a los que se refiere.

no ha cambiado en esta relación con el cuerpo es por una parte el consumo abundante de cerveza y la posición desenfadada al caminar y simplemente pararse. Muchos de los músicos y seguidores del género son oficinistas de traje y corbata durante el día, pero en el momento del concierto, pese a ir saliendo del trabajo, las corbatas se quitan, las camisas se arremangan (si es que mañana no hay que ir a trabajar con la misma camisa) y la rectitud y prisa de la oficina se convierte velozmente en una postura suelta y relajada.

En cuanto a las bandas, muchas de ellas han incorporado una imagen más profesional desde el logo y la portada de los discos hasta la vestimenta “uniformada” o coordinada de todos los músicos, resultado de la búsqueda de profesionalidad que ya hemos mencionado, buscando el ser una opción de consumo musical igualmente profesional a la de otros géneros.

La organización y estructuración de eventos se sigue realizando mayormente de manera autogestiva, en gran parte por la característica underground del género. Esta situación refuerza no solo una forma de gestionar la música en vivo sino que también posibilita las relaciones necesarias para mantener la escena como una forma de interacción tanto en el cara a cara como de manera virtual. Revisemos algunas declaraciones para tener esto más claro. Emilio, persona encargada de Planeta Reverb me comentaba: “luego me dicen que saque la tocada o que por qué no los invito a tocar, pero ¿cómo quieren armar una tocada si no están ahí? La tocada se arma en la tocada”. Esto expresa muy bien la importancia de las relaciones personales dentro de la escena, y en particular las catalogadas como de “comunidad” y “camaradería”, en palabras de los mismos músicos que viven la escena del surf capitalino. A su vez, esta “camaradería” y cercanía es lo que muchos fanáticos y músicos resaltan como lo más importante para ellos dentro de la escena, ya que se extiende al público regular, sin importar que sea músico novato o no sea músico. Este aspecto resultó evidente y cobró toda su importancia para mí cuando una banda nueva, apadrinada por Alex Garbage (uno de los músicos de Los Esquizitos), apareció en escena durante una tocada. Aunque tenían

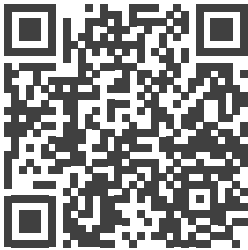
este padrinazgo, o quizás debido a ello, sus integrantes intentaron entrar a la escena como si todos los conocieran y siempre hubieran estado ahí, con buena calidad pero nada nuevo musicalmente, y pidiendo cambios de horarios a la par de otras prácticas no bien vistas. Muchos de los seguidores y conformadores de la escena surfer capitalina no reaccionaron con buenos ojos, ni oídos, a esta banda. No fue sólo el irrumpir con prácticas inadecuadas desde una situación de poder, fue, sobre todo, el irrumpir en una escena que se nuclea en un grupo lleno de camaradería de esa manera, tratándolos como un mero nicho de consumo. “A lo mejor son muy buenos músicos, pero me parecen muy falsos”, me comentó un entrevistado al preguntarle directamente por la banda en cuestión.

Esta necesidad de camaradería basada en la convivencia cara a cara, junto con las limitaciones de la distribución de los foros por la ciudad empuja a la creación de distintas zonas de actividad, siendo las más grandes una hacia Izcalli y otra en la zona centro de la CDMX. Si bien una pertenece al Estado de México y la otra a la CDMX, ambas intercambian bandas de manera constante a la vez que crean bandas locales que difícilmente salen de su zona. Esta situación dual es posible porque ambas zonas de actividad coexisten dentro de la megalópolis del valle de México, lo cual les permite cierta movilidad, pero al estar una en su centro y otra en la periferia su misma lejanía, y los medios de transporte centralizados, así como el ya mencionado horario de los conciertos hace que no todos los músicos y fanáticos puedan o estén dispuestos a trasladarse.

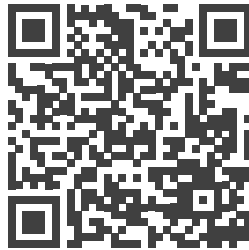
Sonido

Las bandas actuales pueden agruparse en tres enormes grupos, en relación con el sonido: las que retoman al surf de la primera marea mexicana, muy cercano al garage; los grupos con tendencias revivalistas y los grupos que buscan añadir nuevos matices a la escena retomando las diversas vertientes del género a través del tiempo y mezclándolas con otros elementos sonoros. Cada uno de ellos se diferencia internamente, también, de acuerdo con su “temática” o “subestilo”, teniendo así bandas revivalistas, de scy-fi, space, western, horror, etcétera (F.43-47),

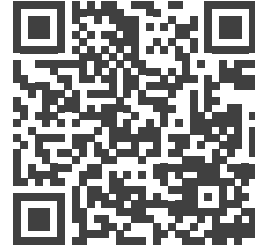
caracterizadas por la temática que evocan por medio de ciertos giros melódicos y/o tímbricos, así como de la utilización de samplers o símbolos sonoros ya vinculados a esas temáticas, por lo regular, por su incorporación en medios audiovisuales (películas, series, videojuegos, entre otros).



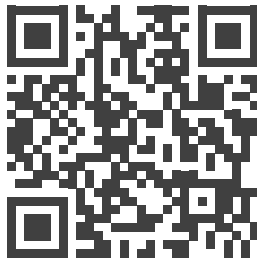
F.43 Graind it! EP –
Los Grainders



F.44 “Revolver Marciano”
– Los Granujas



F.45 “De espalda al Sol” – The Sonoras



F.46 “Fuckin’ Monster Die” – The Voodoo ones



F.47 “Salvaje” – Los Ruido

Técnicamente, las características sonoras buscadas implican un equipo particular. Hoy en día la mayoría de músicos de la escena están de acuerdo en que para tocar surf es necesario tener equipo Fender, el cual, si bien no es imprescindible, es sumamente recomendado y reconocido por sus prestaciones superiores para la ejecución de este tipo de música, para acercarse a “el sonido o el tono”. Algunos de los músicos entrevistados me comentaban esto a través de frases como “yo antes tocaba con una guitarra X (Gibson o Ibáñez por lo regular), pero después de escuchar a muchos con Fender y poder hacerme con una, me di cuenta que sí me hacía falta”; “surf es Fender”; “no es que no se pueda tocar surf con otro tipo de guitarras pero sí es la que queda mejor”; “(...) aparte de todo, como que la imagen de las guitarras (Jaguar, Stratocaster y Jazzmaster) se vincula muy bien con el sonido que el surf crea”. Así podemos ver que la elección de equipo no depende exclusivamente de las propiedades sonoras, sino también de un vínculo establecido entre lo que se ve y lo que se escucha, y entre lo que se ha dicho y ha sido el género históricamente. Una unidad en el estilo.

En lo que respecta a las características musicales debemos prestar especial atención a dos aspectos en particular, en palabras de los mismos músicos: melodía y ritmo; y en cómo estos constituyen los parámetros acústicos que apoyan la construcción de su imaginario e identidad. Gracias a las entrevistas (“experimentos” en palabras de algunos de los entrevistados) o etnografías sonoras que tuve la oportunidad de realizar con algunos de los músicos de la escena, pude observar/escuchar que unas de las principales características que dotan de sentido a la música surf son el timbre, el ritmo y las dinámicas, lo cual es especialmente observable en las piezas covereadas de otros géneros (fenómeno habitual en este género musical), diferentes versiones-instrumentaciones de una misma pieza y piezas catalogadas como surf de diferentes épocas.

Pero comencemos hablando de las melodías. En lo que respecta a la velocidad de las líneas melódicas predominan aquellas con un alto número de notas por minuto, las cuales suelen ser las favoritas de gran parte del público por sus características “virtuosísticas” o por “propiciar el slam”, cuando se ejecutan junto con un tempo rápido, aunque no necesariamente son las

más valoradas por los músicos. Así mismo, las melodías suelen estructurarse dentro de 4 u 8 compases, con una contramelodía de la misma longitud y en muchas ocasiones durante la pieza vuelven a presentarse cambiando de altura a la cuarta y/o la quinta. Como ejemplo podemos ver este extracto de la melodía de “Camino a Varadero” (F.48), una de las piezas más apreciadas y considerada cumbre dentro del surf nacional, la cual está construida en una estructura ternaria que se repite con variaciones y finaliza con una codetta.



Camino a Varadero

(extracto)

Los Cavernarios



The Cavernarios - Camino A Varadero (cut)
Tuning D-G-C-F-A-D

--9-9-9-7-7---7-----6-/-8-8-8-8-6-----7-/-9-9-9-7-7---7-7-----8-----9

-----8-----9-6-----8-----8-8-8-6-/-8-6-/-8-6-/-8-----8

-----9-6-----

by Sys Malakian

F.48 “Camino a Varadero” – Los Cavernarios. Transcripción de la primera frase de la línea melódica (partitura y tablatura de guitarra)

En lo que respecta al ritmo existe una tendencia a circunscribirse al llamado “surf beat”⁷⁹ (F.49), y sus variantes en la batería, así como algunos redobles para marcar cambios de sección; mientras que en el bajo se suelen ejecutar líneas lentas y planas de apoyo a la armonía. La batería es el elemento más importante para identificar al surf en términos rítmicos, según los músicos y parte del público. Algunos de los bateristas utilizan una onomatopeya para hablar de este beat: “tútú-pa”, lo cual no sólo refleja un recurso mnemotécnico sino también la importancia de dicho ritmo al merecer un “nombre” propio.

F.49 Surf Beat

.....

79 Un compas de 4/4 donde el bombo se presenta en el primero y tercer tiempo, mientras que la línea superior se subdivide de manera continua en octavos, acentuado en el segundo (subdivido en dos octavos igualmente acentuados) y cuarto tiempo (acentuando su primer octavo) coincidente con la inclusión de un timbre diferente.



F.50 Unidad y pedales de reverb utilizados en la escena capitalina

Por su parte, una de las características más importantes del género tanto para los músicos como para el público y todos los involucrados en la escena, actualmente como en periodos anteriores, es el uso del reverb en la guitarra. En mucha de la música popular el timbre juega un papel muy importante, tanto para su creación como para su apreciación. En el caso de la música surf, muchas de las diferenciaciones que se hacen con otros géneros cercanos van en este camino. Un ejemplo muy particular es el uso del término finés rautalanka para designar a música rock & roll instrumental⁸⁰ que utiliza el efecto de echo en lugar del spring reverb, distinción que si bien no es hecha por todo el público sí es marcada por muchos participantes del núcleo central del género. Un comentario en una comunidad de Facebook refleja muy bien la centralidad del efecto de reverb como significativo en el surf: “Antes había unidad [al hablar de las bandas de la primera y segunda marea], pero ahora hay unidades de reverb”, señalando en medio de una broma que juega con la camaradería y la “profesionalidad” denotando la importancia del reverb, y no de cualquier tipo, pues al hablar de unidades de reverb se suele hacer referencia a las de marca Fender. Para ayudarnos a pensar la importancia del efecto de reverb dentro del surf conviene recordar la distinción que Tagg establece entre estilo y género. Para Tagg, “un estilo musical está relacionado con las estructuras musicales, mientras que un género con algo que conlleva elementos para y extra musicales como los sonidos no musicales, el lenguaje oral, paralingüística, lenguaje escrito, grafías, símbolos, tipografías, visuales, fotos, películas, ropa, movimientos, locaciones, escenarios...” (2012, p.283); en resumen muchos de los elementos que consideramos parte de una escena. Siguiendo estas ideas podemos ver al surf conformando tanto un estilo musical como un género, dentro del cual se aceptan variaciones en el estilo, pero conservando su unidad como género. El timbre no sólo es parte del estilo del surf: el reverb funciona como icónico de una

.....
80 En ocasiones exclusivamente al creado en Finlandia.

sensación o adjetivo “húmedo” o “libre, abierto, grande, etc.”, y como signo indexical del mismo surf. El reverb refuerza aspectos del imaginario vinculados al surf en términos amplios, como la playa, el espacio y el desierto, lugares “brillantes y limpios” en palabras de Augoyard (2005). El mismo autor (Augoyard, 2005) nos dice que, sociológicamente, en la cultura Occidental se asocia la reverberación a la solemnidad y monumentalidad, lo cual a su vez está asociado al poder y a las multitudes, y al mismo tiempo a un sentimiento de “colectividad” y el sentimiento de compartir una comunicación social gracias a la envoltura sonora que crea, evocando con esto “calidez”. Por otra parte, en las expresiones multimedia, este efecto sonoro se asocia con películas de horror, ciencia ficción y westerns, para enfatizar la conexión entre reverberación y espacios amplios, incluso si no tienen este efecto en su realidad (como el desierto o el espacio exterior); también se ha utilizado para enfatizar la idea de justicia o poder en los lugares o de los personajes. Conjuntando todo lo anterior podemos decir que el reverb refuerza el sentimiento de grupalidad dentro del género al momento de una tocada, al mismo tiempo que reafirma la evocación de espacios monumentalmente amplios o imponentes, húmedos y/o cálidos, reforzando así la evasión buscada por todos los estilos que pertenecen al género (western, horror, scy-fi, spy, exótico, etcétera.) y resaltando a la vez lo que tienen en común, haciendo que trascienda su papel como parte de un estilo y se vuelve parte de la escena.

Pero hay que recordar que no es solo reverb, es spring reverb en la guitarra, especialmente en aquella utilizada melódicamente. El surf mismo nació como un género centrado en la guitarra, como nos dice Gustavo Parodi “(...) es el primer género que gira en torno a la guitarra, que hace culto a la electricidad de la guitarra, no al virtuosismo al tocarla, sino al instrumento en sí, a los sonidos nuevos que puede traer” (La Diaria, 2018, párr.2). Por lo tanto, hay que prestar atención a qué tipo de sonidos se construyen con esta tímbrica y hacia donde apuntan tanto con el reverb como con otros recursos. En términos muy amplios, se suele recurrir al registro agudo del instrumento en la guitarra melódica ya sea por su ejecución o ecualización, lo cual evoca, en palabras de Tagg (2012) algo alto, brillante y ligero; reforzando la evocación que propicia el reverb y las características paramusicales del género que veremos más adelante. Así podemos

ver cómo los miembros del núcleo de la escena son capaces de hacer distinciones más sutiles entre diferentes estilos de rock instrumental y sus diferencias tímbricas, melódicas y rítmicas (surf, western, rautalanka, etcétera); mientras que para el público que se encuentra fuera de este espacio central, todos estos tipos de rock instrumental son surf, entendiendo este como un género en términos de Tagg (2012) o como una escena en términos de Bennett (2004).

Por otra parte, el surf utiliza acordes ejecutados con trémolo a manera de acentos o cambios de tempo, utilizados como un tiempo presente extendido (Tagg, 2012) con respecto a lo habitual, un prolongamiento del aquí, gracias al efecto del reverb, lo cual prolonga el sonido al menos a un segundo, contraponiéndolo con el resto del primer plano musical (liderado por las guitarras). Al respecto, en algunas conversaciones informales se ha dicho que durante la primera ola estadounidense este sonido apelaba al romper de las olas o cuando se utilizaba de una manera no muy prolongada a los trucos realizados sobre las tablas, reforzando así un mimetismo sonoro.

Pensando en los aspectos de la comunicación paramusical que propone Tagg (2012, pp.268-271), encontramos que en la música surf el transmisor es la figura del artista-fanático que se asume como músico de surf separado del público por su posición en un escenario o al menos en un espacio delimitado para la banda, y el receptor es un público que se constituye como tal desde la escucha del músico o como colega-público al haber rotado entre el escenario y el público. Ambos grupos de actores son motivados a entablar comunicación por la provocación del músico, ya sea por medio de palabras o la música misma, en la mayoría de las veces incitándolos a la diversión, el desenfado, la ligereza y la camaradería. Al ser música instrumental no existe un mensaje directo ni monosemántico, por lo tanto, el mensaje se somete a una interpretación polisémica que a la vez es condicionada por la actitud y comportamiento de los músicos y del público, por lo regular dentro de una veta de camaradería, desenfado, broma y diversión. Así mismo, la respuesta a la música y su mensaje es sujeta a variación por los formatos y momentos de escucha. Los mismos músicos comentan al respecto que el surf

es una “música hecha para escuchar con los amigos y tomar una cerveza”, ya sea en vinil, un CD o LP, pero a la vez se puede compaginar con actividades como el skateboarding, manejar, o con cualquier actividad del día a día, haciendo que signifique otra cosa. Esa “otra cosa” por lo regular se refiere a evocar una imaginaria personal relacionada con la actividad en cuestión, por lo regular vinculada al recuerdo, añoranza, excitación (en un sentido no sexual⁸¹), embriaguez, libertad y desenfado.

IMAGINARIO Y REPRESENTACIÓN

Siguiendo las ideas arriba expresadas, podemos ver como toda la llamada “música surf” producida o consumida en México, tenga o no un sonido surf en término de estilo, si es identificada como parte del género surf por músicos o público tiende a asociarse con un imaginario particular conformado a lo largo del tiempo. Este imaginario ha ido cambiando lentamente con los años pero una constante ha sido la utilización de una identidad kitsch, lo divertido como centro y su apelación a la playa.

Lo kitsch se suele definir como algo barato y de mal gusto que intenta copiar algo refinado o de clase alta, es una parodia cínica del “buen gusto”, se le critica, reconstruye y resignifica; y tal y como plantea Hennion (2010), el gusto, a su vez, construye formas de relacionarse. Lo kitsch dentro del rock mexicano tiene una larga historia como elemento estético empleado, siendo grandes representantes de esto bandas como El Tri y Botellita de Jerez las cuales retoman elementos de la cultura popular, la cultura de barrio, y los incorporan a su lenguaje artístico, siempre de una forma reivindicativa y estética. Un ejemplo de esto lo proporciona claramente Botellita de Jerez en una de sus canciones, al declarar: “si lo mexicano es naco, por Dios mi vida que todo lo naco es chido”; lo cual no sólo apela a lo kitsch, sino también a cierta idea de lo nacional. Es en este cruce entre la reivindicación de lo local y marginal, y su diálogo con lo internacional, pero también “marginal”, donde al rock intentando crear la parte de su discurso

.....

81 En cuanto a la connotación sexual, la mayoría de los músicos dice que no se ve teniendo coito con surf de fondo, pero muchos sí han hablado de que existen “rolas más románticas”.

que se pretende emancipadora y reivindicadora. Este mismo fenómeno se repite en bandas de surf al reincorporar elementos de la cultura popular mexicana en su estética visual, el nombre de sus canciones y sus performances en las presentaciones. Ejemplo de ello tenemos en diferentes momentos y aspectos de las carreras de muchas bandas de todos los periodos, Sr Bikini, Los Atascados, Viernes de Hongos o Yucatán a Go Go, donde lo kitsch va desde el uso de las máscaras de luchador, la forma de expresarse con el público utilizando palabras “de barrio”, los nombres de las bandas⁸², la apelación a imágenes de la vida diaria, como la contaminación en la ciudad o las “playas artificiales” capitalinas, o el estilo del diseño gráfico del “libro vaquero” o las películas de serie B mexicanas.

El uso de lo kitsch, pero no sólo eso, nos lleva a hablar de lo divertido, el cotorreo, etc. Estas ideas son centrales dentro del rock, y de manera sobresaliente dentro del surf. Es una de las ideas regentes dentro del underground también. Esta noción de “pasarla bien y divertirse” es a la vez lo que ha unido y separado a muchas bandas al empujarlas a un punto donde la banda con miras profesionales no importa, o no se comparten las aspiraciones musicales. “Hacer bien las cosas y pasarla bien no están peleados”, es el estandarte no explicitado de muchos de los músicos de la tercera marea, lo cual les ha permitido superar los problemas que esa visión podría ocasionarles.

Por último, la playa, y en especial las olas, ha sido el elemento paramusical asociado más fuertemente al género desde su nombre mismo. Sin embargo, no hablamos de la misma playa ni de las mismas olas en la California estadounidense de los 60 que en el México de hoy en día. Las playas de limpia arena, curvilíneas rubias en bikini, jóvenes atléticos y bronceados, la comunidad surfer como cultura juvenil, verano soleado y desafiantes olas no son precisamente referentes fuertes para el surf mexicano, en especial porque prácticamente todos los músicos capitalinos en su vida han montado una tabla de surf, visitado California o tenido una vida recurrente cerca del mar. Aquí se apela a diferentes imágenes, a las idílicas y perdidas en el tiempo playas de

.....

82 Como Los Atascados o Los Esquizitos.

Acapulco; sí a las chicas en bikini, pero sin ser necesariamente rubias o curvilíneas; a panzones, flacos, greñudos o pelones, a muy diversos cuerpos de hombres que sólo quieren divertirse, la idea playa-mar nos conecta con la idea más general de agua y así llegamos a hablar de los balnearios, las playas artificiales y la lluvia, en muchas ocasiones contaminados, de nuestra gran ciudad; así como a las aventuras y desavenencias en nuestra urbe.

Teniendo en mente todo lo hasta aquí expresado podemos preguntarnos ¿cómo es que se niega la politicidad de la música surf? o mejor dicho ¿cómo es que un género dedicado al placer y la diversión puede presentar un papel político? Yo propongo hacer una lectura preliminar de esto desde tres puntos: lo under, el ocio y el cuerpo surf. Discusión a la que dedicaré el apartado final de esta tesis.

LO QUE ARRASTRA LA MAREA:

RECAPITULACIÓN - DISCUSIÓN - CONCLUSIONES

CAPÍTULO 4

LO QUE ARRASTRA LA MAREA: RECAPITULACIÓN, DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis hemos llevado a cabo una breve historia social del surf, al mismo tiempo se ha discutido brevemente algunos aspectos significativos del género. Recapitemos brevemente lo hasta aquí expuesto para aterrizar en la discusión que abre la pregunta lanzada al final del capítulo anterior.

RECAPITULACIÓN

El surf es un tipo de rock instrumental nacido en California, EUA, a finales de los años 50 y principio de los 60, el cual fue siendo identificado por la cultura surfer como propio, hasta desarrollar características sonoras particulares. Nació así la primera ola del surf. Durante la primera mitad de los años 60 gozó de una gran popularidad entre el ancho público juvenil, a lo largo de todo Estados Unidos, con una enorme producción de bienes en todas las ramas de la industria cultural. Sin embargo, el surf creció y menguó rápidamente; para finales de los años 60 esta producción cultural se volvió casi inexistente, sobre todo en el terreno musical.

De manera similar a las olas, la música surf se volvió a levantar y romper. Este género tuvo una segunda ola durante los años 80, la cual daría pie a un par de años de intensa actividad y la creación de vínculos con el punk y el garaje que dotaría de nuevos derroteros sociales, sonoros y estilísticos al género playero. El impulso de la segunda ola duró poco, y fue de un alcance mayoritariamente local (EUA), pero sembraría la semilla para que después de algunos años, en la década de los 90, se levantara la tercera ola del surf.

Esta última ola recibió un fuerte impulso de arranque con la película Pulp Fiction, al punto de que muchos argumentan que fue gracias a este filme que dicha ola pudo levantarse o incluso que fue esta cinta la que causó que surgiera. Durante esta etapa del género, el surf se extendió a nivel mundial, y gracias a los nuevos métodos de almacenamiento y difusión, sobre todo de

internet, no se volvió a sufrir de un periodo de cuasi-desaparición. Al mismo tiempo, esta tercera ola se caracterizó por una dualidad en lo que toca a la perspectiva musical de los músicos. Por un lado, un gran número de bandas se ha inclinado por un acercamiento revivalista, intentando imitar lo más fidedignamente posible el sonido y estilo de las bandas californianas de los años 60, mientras que otros grupos buscan crear fusiones sonoras y estilísticas del surf con otros géneros.

En lo que respecta al género en México propusimos una periodización en dos grandes bloques: el surf en México y el surf mexicano. El primer periodo se refiere al surf de la primera ola que llegó al país, así como a las aportaciones mexicanas al mismo y los covers nacionalizados. En esta etapa hablamos de la llegada del rock and roll estadounidense de los años 50 y 60 como parte de la globalización e incorporación mexicana (con su respectiva traducción) del american way of life. El segundo periodo lo subdividimos en tres, y para diferenciarlo de las “olas” de la periodización del surf internacional (mayoritariamente estadounidense) le llamamos “mareas” a estas subdivisiones, las cuales coinciden temporalmente con la tercera ola de la historia del surf. De esta manera, la primera marea corresponde a un periodo de surgimiento y conformación de la escena surf como parte del underground capitalino a mediados de los años 90. El under de esta época estuvo fuertemente marcado por la influencia de movimientos como el zapatismo y la huelga de 1999 de la UNAM de diferentes formas, siendo una de las más notorias la apertura de espacios de difusión que resultarían parteaguas en términos materiales, o simbólicos, para la esfera underground capitalina: los conciertos masivos de CU y la creación del Multiforo Alicia. Este último espacio resultó un nodo central para la creación y consolidación de una escena surf en la capital, a la vez que inculcó la idea de la autogestión y libertad dentro de la mente de muchos de sus parroquianos. La segunda marea corresponde a un periodo de crecimiento, máximo acercamiento al mainstream y a su “estancamiento creativo” en palabras de sus cultores. Durante este periodo es cuando el surf cobra mayor notoriedad social y popularidad. Es en esta época cuando se realiza el festival Surf & Arena, el cual mantuvo lleno el zócalo capitalino con cientos de fanáticos del surf y también una buena cantidad de curiosos. Durante

este periodo también es cuando se crean (y desintegran) un gran número de colectivos que pretendían impulsar diversas corrientes musicales, entre ellas el surf. Entre dichos colectivos, uno de los más importantes, sobresaliente y dedicado en exclusiva al surf fue La Nueva Ola. Por su parte, la tercera marea se extiende hasta el día de hoy, y en palabras de los miembros de la escena es caracterizada por su diversidad y cierto tipo de profesionalización. En esta etapa se ha logrado percibir de manera más clara la translocalidad de la escena surf, impulsada por los cambios tecnológicos (masificación de internet) y revaloraciones de antiguos soportes (revaloración del Disco de vinil).

Los cambios en las mareas nos relatan simultáneamente el devenir de la escena y las transformaciones en ciertos grupos más amplios de la sociedad capitalina en términos sociales, políticos, económicos y culturales. Nos encontramos, como en toda historia, con una serie de cambios y permanencias que permiten acercarnos a la comprensión de parte de la realidad vivida y actual de un grupo, en nuestro caso de la escena surf. Señalemos pues algunos puntos sobresalientes entre estas continuidades y discontinuidades.

Continuidades y discontinuidades

Al igual que pasó con el surf estadounidense de los años 60, el surf mexicano ha visto envejecer a sus músicos y público, sin embargo, esto no ha propiciado la desvinculación completa de estos últimos con la escena surf. Muchos de ellos, pese a los cambios en sus vidas, las nuevas responsabilidades y ocupaciones han seguido participando de la escena surf capitalina, aunque no siempre en los mismos roles o con la misma intensidad. El contraste de las actividades cotidianas y de supervivencia con las de la escena surf hacen muchas veces de esta última un espacio especialmente valioso, uno donde opera una lógica y forma de relacionarse que no encuentran en otros espacios.

Al igual que en el resto del mundo, el surf mexicano no ha logrado atraer a un grupo considerable de músicos o fanáticos más jóvenes, sin embargo, al hacer una comparativa

mundial, México sigue siendo uno de los países con los miembros activos de la escena más jóvenes. Esto se deriva de que durante la primera y la segunda marea el surf mexicano gozó de una abundante participación juvenil, en gran medida por el peso que tuvo este género dentro del panorama del rock nacional.

Un aspecto que prácticamente no ha cambiado desde el nacimiento del género en California, y casi en ningún lugar que ha abrazado al género, es el rol secundario que se le ha asignado a la mujer dentro de la escena. La participación de la mujer en el surf mexicano ha seguido los patrones de relación y jerarquía que se les ha dado a las mujeres en el rock. Ellas son confinadas al papel de musas, consumidoras pasivas, fanáticas y atractivo físico; cuando existe alguna que desea ocupar otro papel suele ser cuestionada, menospreciada o simplemente ignorada, en especial cuando deja de cumplir con sus roles previamente asignados. Sin embargo, el pasar de los años y los cambios sociales han sido testigos del aumento de la participación de las mujeres en el papel de músicos e integrantes activos de la escena, pero manteniéndose en un muy bajo porcentaje.

El sonido y las formas de conseguirlo han sido un aspecto sustancial en el devenir de la escena. Lo que al principio resultaba llamativo por ser diferente y novedoso, por estar de moda, la dificultad de conseguir ese sonido materialmente resolviendo, muchas veces de manera improvisada y otras veces con baja calidad, ha dado paso a una preocupación más refinada y profesionalizada de gran parte de las bandas por su sonido, tanto las revivalistas como las que buscan crear mezclas. La actual posibilidad de conseguir equipo e información acerca del sonido surf californiano ha dado pie a un canon casi obligado en el equipo básico empleado (Fender).

Por su parte, las temáticas y estilos a los que se asocia el surf son herederos de sus relaciones históricas, tanto locales como internacionales y del contexto local de cada lugar en el que se acoge. En el caso del surf capitalino, es fácil encontrar al menos una banda activa que se vincule al surf desde una estética y/o sonido western, espacial, luchas, terror, retro y garage

(y quizás algunas otras que al momento de escribir esto escapan a la memoria), pero no a otras vertientes como la tiki o eleki⁸².

Esta vocación del surf por evocar espacios o realidades alternas o distantes crea un imaginario que tiene por centro la diversión, lo kitsch, la playa y lo retro.

Todas las observaciones y los datos obtenidos nos llevan a analizar el papel de lo under, el ocio y el cuerpo en el surf mexicano contemporáneo; asunto al que dedicaremos el siguiente apartado. De manera retrospectiva, este análisis sugiere la presencia de un cariz político de la música surf, y esto nos llevó a plantear la pregunta con la que cerramos el capítulo anterior ¿Cómo es que un género dedicado al placer y la diversión puede presentar un lado político?

DISCUSIÓN

Al final del capítulo anterior dijimos que abordaríamos esta pregunta desde la perspectiva de lo under, el ocio y el cuerpo; pero antes de eso conviene recordar lo que estamos entendiendo como político.

Tal y como se refirió en el marco teórico, entendemos lo político como aquello discutible y controversial, creador de una forma de estar con el otro; esa institución de la otredad y la forma de relacionarse con él. Desde esa idea, nos sumamos a la postura feminista de que “lo privado es político”, en tanto que reconocemos, siguiendo a Foucault, al poder distribuido en la sociedad y visible en sus prácticas y discursos. Como ya se mencionó en el marco teórico, con este axioma feminista no se busca destruir la división entre lo privado y lo público (o político), sino que “se busca resaltar la vinculación de las dos esferas de la vida social” (Beltrán, 1994, p. 393), se busca reconocer a lo privado atravesado por el poder y por lo tanto susceptible de leerse como político. Así, lo que puede ser privado, como la forma de habitar el ocio y el estar del cuerpo, puede leerse desde lo político; así mismo, el under, como forma de relación social,

.....

82 Surf y/o rock instrumental japonés, pero también llamado así al estilo sonoro y visual creado.

pública, se puede observar desde lo privado en las implicaciones y formas particulares en que los sujetos lo encarnan.

Lo under

Los términos “under” y “alternativo” son utilizados como sinónimos entre gran parte del público del rock en México. Para muchos otros lo under, o underground, refiere a una forma de producción no centrada en obtener las mayores ganancias y con bienes “poco mediatizados o conocidos” consumidos por “poca” gente; por su parte, lo alternativo hace referencia a un contraste con lo “comúnmente aceptado”, lo más popular. Al utilizarse como sinónimos se busca referir a músicas y músicos que no pertenecen al mainstream, ya sea en términos sonoros, de filiación comercial o ambos.

Como ya se habló en el capítulo 2 y 3, el underground, donde se inscribe el surf, busca diferenciarse de la música mainstream, comercial o común; su modelo se desliza entre el llamado “nuevo underground”, creador de “gente cool y conocedores” y el “viejo underground”, basado en una continua búsqueda de la libertad y en la sociabilidad cara a cara. Permítanme recordar una vez más la famosa frase atribuida a Frank Zappa: “la cultura oficial sale a tu encuentro, pero al underground tienes que ir tú”; la cual nos muestra una de las principales características que ha diferenciado al underground de la cultura oficial (o mainstream para utilizar el término anglosajón), y la cual es una de las principales características a partir de la cual se articula lo político en lo underground: la difusión. A esto se le suman las formas de consumo y la intensidad. Aunándosele, de manera aleada, una serie de valores generales del under, pese a su enorme diversidad interna.

Pese a todas las facilidades de hoy en día para acceder a diversa información no toda es igualmente visible o siquiera representada socialmente para querer buscarse; así el underground sigue siendo underground por este requerimiento de buscarse para ser conocido. Aún con todos los cambios en la difusión y acceso a la información, uno sólo accede al underground porque se le busca; pese a la relativa facilidad que ahora conlleva esta búsqueda. Más aun, esto

no aniquila el papel de las relaciones cara a cara, las cuales siguen siendo de suma importancia para muchos músicos y fanáticos identificados con esta forma de relacionarse con la música. Gracias a la tecnología, estas relaciones se han desplazado a un entorno virtual, pero las interacciones dadas en ese espacio suelen corresponder a relaciones surgidas, o posteriormente afianzadas, en un cara a cara físico. Podemos observar el peso de estas relaciones al observar como adquiere valor una banda dentro de la escena que estudiamos. En general, el valor que una banda adquiere dentro del underground no es decidido por un solo sujeto, al menos no en la forma particular de underground en la que se desenvuelve el surf; ni tampoco la posibilidad de integrarse a la escena es dada de manera meramente comercial o profesional. Tal aspecto fue claramente visible para mí en un concierto al que asistí, en el que debutaba en la CDMX Secret Agent, un power trio formado en esta ciudad en 2015 por Rick Jeschke Deliz (guitarra), Rack Aguirre (bajo) y Alis Emerson (batería) (según cuenta su información en FB @secretagentsurf). Esta banda nunca se había presentado en la ciudad dentro de ninguna de las tocaditas organizadas por la escena surf, sin embargo, intentaron cobrar más que el resto y excederse en su tiempo destinado, lo cual fue mal recibido por los asistentes y colaboradores enterados. No importó la pulida producción musical acompañada de proyección (calificadas por muchos asistentes como “lindas” pero “comunes”), la cuidada y nueva producción discográfica, ni el ser considerados “músicos guapos” por gran parte de los asistentes; nada de esto cambió la lectura que se hacía de la banda por parte de los asistentes. Esta anécdota muestra cómo dentro del underground, aspectos que podrían dotar de legitimación en otros ámbitos no son apreciados como tales en la escena. El consenso dentro de la misma es lo que otorga el valor atribuido a cierta banda, y en el caso particular del surf, la camaradería y “el estar ahí”.

Si embargo, como ya se menciona en capítulos anteriores, el sentido de “profesionalidad” es bien recibido por gran parte de las bandas quienes, sin dejar de lado la “camaradería” y el “estar ahí”, van creando alianzas entre las agrupaciones que se adhieren a este ideal y separando a aquellas que no les importa acercarse de esta forma a la música. Esta situación hace que se perfilen asociaciones entre bandas “profesionalizadas”, las cuales se presentan juntas y se

mantienen cerca del centro de la escena al relacionarse con músicos invitados de otras partes del mundo y conseguir el mayor número de presentaciones. Esta situación va creando relaciones de poder donde diferentes bandas tienen diferente valor para diferentes personas incluso circunscribiendonos al mismo under. Algunos catalogan como positivo esta búsqueda de profesionalidad mientras que otros lo ven como una traición al under, pese a que no se salga de sus dinámicas de relación-producción-difusión ni se busque salir de ellas.

Otro aspecto donde se pueden observar fácilmente las relaciones de poder en la música under es en su relación con el Estado. Al respecto Velasco menciona, a principios del siglo XXI, que:

El apoyo que han dado las instituciones oficiales a la música alternativa en nuestro país como el CREA, FONAPAS, ISSSTE-Cultura, SEP, SOCICULTUR, IMER, CONACULTA y Secretaría de cultura del DF, es parte de este reconocimiento del Estado de la necesidad de negociar con los sectores subalternos para mantener tanto su legitimidad como rector de la vida social como el equilibrio entre diversos sectores de la sociedad (2004, p.187).

Dentro de esta función, la música surf ha sido favorecida e incluida junto con otras músicas underground y retro, por su vínculo con los jóvenes y su “descubierto” carácter transgeneracional⁸³. En el caso del surf, la ausencia de letra ha sido bien recibida por las instituciones, considerando que al no incluir mensaje verbal carece de un discurso político que pueda alentar la subversión pero sin dejar de convocar a los jóvenes “rebeldes”. El mismo Velasco parece asumir esta idea (del surf como algo ingenuo al carecer de letra) a lo largo del tratamiento del objeto en su libro, pero más adelante reconoce que “el movimiento alternativo de la música popular representa (...) la respuesta de los músicos identificados con los intereses de los grupos subalternos para contrarrestar ese control cultural, luchando por ampliar el ámbito de la cultura autónoma ante el avance de la cultura impuesta” (Velasco, 2004, p.191). Pero el surf no es todo subalternidad, ni

.....

83 Como referencia podemos tomar el apoyo que ofreció en su momento la delegación Cuauhtémoc a grupos de surf y de rockabilly, tal y como nos muestra la cita de Chávez Flores (2005, p.41) de las palabras de un funcionario de la delegación Cuauhtémoc: “El surf creó una gran tribu urbana y eso trajo consigo el surgimiento de muchas bandas en su momento, y pensé que con el rockabilly iba a pasar lo mismo. Ahora tiene a esta plaza como un foro, de hecho, a estos grupos les resulta difícil tocar en otro lado, aquí han tenido un foro abierto”.

busca necesariamente contrarrestar el control cultural hegemónico. Recordemos la distinción que plantea Raymond Williams (en Martínez, 2013) dentro de las culturas no hegemónicas: las de oposición y alternativas. Las primeras mantienen una confrontación directa con la hegemonía; las segundas, aunque no se oponen directamente, intentan abrir un espacio para vivir libremente desde su punto de vista. Así, el surf puede ser leído como una cultura alternativa que busca crear un espacio bajo sus propios términos, retomando y excluyendo elementos de la misma cultura hegemónica. Siguiendo estas ideas y todo lo ya dicho anteriormente, resaltando lo dicho por Bennett sobre las escenas⁸⁴, podemos pensar a la escena surf como un espacio de resistencias al mercado de consumo masivo de la música mainstream en un primer término, al resistir los cambios y valores que este impone; y una resistencia al control cultural imperante en un sentido más amplio y laxo; todo esto a través de un estilo particular, que remite a la oposición ligero vs serio entre sus apelaciones más fuertes.

Lo Ligero vs lo Serio: en defensa del ocio

El surf es un género musical nacido en un ambiente de prosperidad y bonanza, con una mentalidad optimista en busca de la diversión sin muchas miras por el futuro. Pese a todos sus cruces y devenir histórico, el surf sigue poseyendo esta idea central: el ser una música divertida y ligera. Al respecto, Dany Amis, en entrevista personal, me comentaba: “I think it’s important to not be too complicated. It should never be too serious, and it should be simple enough that anyone can play it without having to be a virtuoso. It should always be fun” [Yo creo que es importante no complicarse. (La música surf) Nunca debe ser demasiado seria, y siempre debe ser lo suficientemente simple para que cualquiera pueda tocarla sin ser un virtuoso. Siempre debe ser divertida]. En esta aseveración podemos ver cómo el surf se posicionaría en algunas ideas contrarias a lo que podríamos caracterizar como serio, caracterizándose a sí misma como ligera. Pero estas etiquetas podrían ser engañosas si no se aclara a qué tipo de ligereza nos estamos refiriendo.

.....

84 Bennett considera a las escenas como espacios de resistencia a través del estilo.

En nuestro caso, lo ligero se opone a lo serio en la misma forma que lo simple a lo complejo, lo sensorial a lo racional, lo ausente a lo presente, y sobre todo el ocio al negocio. Estos aspectos los podemos experimentar en diferentes aspectos de lo que entendemos como música surf y los discutiremos a continuación.

Lo primero que quiero resaltar en este aspecto es que en la oposición ocio-negocio es donde veo la mayor fuerza política del surf, al menos desde su carácter de ligereza. Antes de proceder, dediquemos algunas líneas a recordar a qué me refiero con el término de ocio. Como ya se mencionó en el marco teórico, el concepto de ocio puede rastrearse desde la antigua Grecia y ha ido cobrando diferentes acepciones y matices a lo largo de la historia. A la par, se han ido generando nuevos conceptos que responden socio-historicamente a la forma en que se concibe el tiempo y actividades que se realizan en ausencia de trabajo, como tiempo libre y recreación. Nosotros retomado la idea de ocio griego atravesada por la idea contemporánea de recreación para hablar de las actividades encaminadas al desarrollo personal con implicaciones sociales y económicas desarrolladas en el tiempo libre, reconociéndolas como un elemento importante en la calidad de vida.

En un sentido contemporáneo, el interés por el “ocio” tiene un auge en los años 60 en las sociedades de bienestar (coincidentalmente en la misma época y contexto que la música surf), con la aparición de una forma de trabajar más fragmentaria, organizada y rápida que la de épocas anteriores, así como gracias a la consolidación de las industrias culturales, sobre todo aquellas vinculadas a los jóvenes (Lazcano & Madariaga, 2016). Esta vinculación establecida entre jóvenes-ocio será abordada en relación al surf algunos párrafos más abajo.

Lazcano & Madariaga (2016) han definido al ocio como aquel periodo de tiempo libre utilizado para la autorrealización a través de diferentes ocupaciones realizadas de forma voluntaria, siendo una fuente fundamental para el desarrollo personal y social. En los llamados “países desarrollados”, quizás mejor llamados países centrales, constituye un derecho fundamental amparado por leyes y proclamaciones; pero en países en “vías de desarrollo”, o

periféricos, como el nuestro, es un lujo que pocos pueden permitirse, y más que eso, al que no todos pueden acceder.

Aunado a esto, no podemos olvidar que, tal y como mencionan los mismos Lazcano y Madariaga (2016, p.15) “Lo que pensamos y lo que somos se refleja en el ocio de una manera implícita o explícita”, por lo tanto, las formas del ocio son reflejo directo de los sujetos. Pero no somos de manera aislada en el mundo, nuestro ocio cumple funciones personales (psicológicas), pero también sociales y económicas. De manera social, el ocio es un espacio de sociabilidad, ante nuestra cultura Occidental individualizante, un espacio simbólico donde la “clase” juega un papel importante, al punto de que algunos autores digan que “el ocio es ante todo un símbolo de clase”⁸⁵ (Roger, 1982; Veblen, 1944: como aparecen en Lazcano & Madariaga, 2016), pero a su vez permite tanto una cierta movilidad social como la emancipación de las divisiones sociales y expresiones según los propios deseos (Lazcano & Madrigal). En lo que toca a su función económica, nuestra sociedad de consumo empuja a que el ocio no se conciba sin el consumo de productos y servicios, corriendo el riesgo de que pase a “un primer plano el consumo mismo, convirtiendo la experiencia de ocio en enajenación” (Lazcano & Madariaga, 2016). Así, los grupos en riesgo de exclusión social también son víctimas de la expulsión de los espacios y tiempos de ocio, o restringidos y enajenados en sus posibilidades. Cabe resaltar algo aquí: el consumo por sí mismo no es enajenación, la enajenación en el ocio ocurre cuando se desplaza el centro del ocio mismo al consumo. Resumiendo, el ocio tiene un papel personal, social y económico, atravesado por relaciones de poder en diversas posiciones dentro del entramado económico-social e identitario.

Una vez dicho lo anterior, podemos regresar al fenómeno del surf propiamente dicho, y cómo lo ligero en todas sus manifestaciones opera en él. Empecemos hablando en términos sonoros. Como ya se mencionó, una de las características sonoras más significativas para el surf es la presencia del efecto de reverb. Según relatan algunos músicos, “a algunas personas

.....

85 Esto recuerda de manera muy cercana a lo que algunos autores de la escuela de Birmingham y sus seguidores (Hebdige, 2004) establecían en el concepto de subcultura y su papel como manifestación de clase.

les resulta cansado escuchar el spring reverb”; a este efecto sonoro estamos poco habituados la mayoría de nosotros al no presentarse de manera consistente en música más mediatizada ni popular. Otro de los aspectos más sobresalientes del surf es su carencia de letra, es decir de una parte cantada significativamente extensa o abarcante en las piezas musicales. Así, “el hecho de no tener letra hace que no le guste a mucha gente”, me comentan todos los músicos entrevistados. A diferencia del pop u otras “músicas ligeras” el surf carece de letra y en un gran porcentaje del uso de la voz. En cuanto a su estructuración, como ya vimos, podemos encontrar en la mayoría de las obras escuchadas un esquema bastante organizado y simple, así como líneas melódicas guías y repetidas a lo largo de la pieza, las cuales funcionan como licks. Así, el surf se presenta como una música ligera, con características tímbricas particulares, instrumental y de una estructura simple; una ligereza muy diferente a la de otras músicas que podríamos calificar como tales.

Pero la ligereza del surf no se circunscribe al terreno sónico. En cuanto a sus evocaciones paramusicales, estas suelen estar dirigidas a situaciones de entretenimiento, disfrute, viaje o gozo: lejanas y paradisiacas playas, la exótica cultura tiki, el emocionante y futurista espacio exterior o las divertidas-terroríficas películas de serie B; y como ya vimos unos párrafos arriba, las lecturas mexicanas de estos imaginarios. Pero entre enmascarados, monstruos con cierre, cabezas tiki y naves con hilos, se asoman entre/durante canción y canción uno que otro grito contra el estrés de la vida cotidiana, los problemas diarios y de vez en cuando las convulsiones nacionales. Uno “se va”⁸⁶ porque tiene que irse, uno se traslada a estos imaginarios para escapar un poco de estos escenarios, y más que eso para aprender a sobrellevarlos e incluso pensar en ellos de una manera distinta. Una mirada distante que busca esas blancas arenas y suave oleaje que recuerda las mejores vacaciones, o al menos las imagina; una época mejor, de bonanza y sueños por el futuro que nunca conocieron; la crítica a la contaminación y suciedad de los espacios playeros y no playeros mexicanos; un simple grito por la simple diversión y no por el

.....

86 Expresión utilizada por algunos fanáticos del género al preguntarles por lo que les hacía sentir la música surf que otras músicas no lograrán.

trabajo; todo esto entrecruza, imagina, piensa y siente gran parte de los fanáticos al escuchar esta música. Y de nuevo podemos ver cómo estos temas “ligeros” se diferencian de los temas “ligeros” más presentes de forma convencional en el mainstream.

Si en nuestra mirada a la ligereza del surf consideramos a los cultores de la escena como individuos vemos cómo el aspecto de resistencia que establece el ocio que promueve el surf se vuelve más notorio. Mujeres y hombres, la mayoría en una edad bien entrada de su periodo productivo, que se resisten a la orden de producir y consumir de nuestro modelo económico y producen y consumen a su propio ritmo y sus propios productos, dividiendo su vida entre el acatamiento de estas normas en su vida diaria y a la vez creando burbujas de resistencia en su consumo cultural habitual, o al menos musical. Dedicar decenas de horas a la semana en trabajos regulares para obtener el financiamiento de su ocio, el cual materializaran en forma de instrumentos, discos, conciertos, festivales, etcétera; los cuales son apreciados no como un consumo más sino como parte esencial de su autorrealización. A la par, el ocio es expropiado de la exclusividad de lo juvenil, o quizás podríamos decir que el ocio permite habitar lo juvenil como un espacio simbólico de realización en el ocio, estos hombres y mujeres habitan la juventud de la manera más literal, reactivando un cuerpo, consumo y resistencia hasta donde su materialidad se los permite, sin importar las limitantes socialmente construidas “para su edad”.

Aunado a esto, y recordando un poco características más generales del under en términos amplios, podemos observar otro aspecto que parece compartido por gran parte del público, observado en las reiteradas declaraciones de que “lo que me encanta de la escena es que la gente lo hace por amor, no por dinero”. Este último aspecto resulta especialmente significativo, pues no sólo nos plantea una diferenciación entre under y mainstream, entre “auténtico” y “vendido”, sino que reactiva la posibilidad del ocio como espacio-tiempo de realización alejado de la lógica de la ganancia. Se plantea una moral del dinero, donde lo que se valora directamente no es tener o no dinero (de cierta forma sí pues se otorga prestigio a una mejor instrumentación

y amplificación, así como a una copiosa colección discográfica, las cuales resultan impensables sin un sustento económico considerable), sino su no injerencia dentro de la motivación para crear o consumir música, lo cual a la vez funciona como motivación pues aleja la idea de la ganancia como parte central de la escena, lo que a su vez refuerza lazos de camaradería por la necesidad de asegurar condiciones materiales suficientes para la organización de conciertos, así como para el divertirse y beber en un concierto.

Así podemos ver como el surf adquiere la forma de una música ligera pero alternativa, delineando una resistencia ante el control cultural hegemónico, posibilitando una forma de ocio menos enajenada que la ofrecida por gran parte del mainstream.

El cuerpo surf

Por último, un elemento de suma importancia para la escena, quizás uno de los más peculiares y que se traslapa con los anteriores, es la creación de una forma de cuerpo particular. La creación de un cuerpo surf. Movimientos imitativos de la lucha libre, del surf como deporte acuático, de las olas, de monstruos, movimientos libres inspirados en el a go go, el twist y otros bailes de los 60; el slam, el meneo del pie o la cabeza al beat de la música o simplemente la postura del cuerpo al escucharla. Todos ellos gestos kinésicos circunscritos a la escena por sus cultores, los cuales pueden agruparse bajo la categoría de géneros corporales, tal como son definidos por Silvia Citro:

tipos más o menos estables de comportamientos kinésicos que poseen un conjunto de elementos nucleares o prototípicos, tanto en lo que refiere a su estilo de movimientos, a la estructuración que presentan, como a las dimensiones instrumentales, comunicativas y sensorio-emotivas que conllevan. Estos géneros no son concebidos a la manera de sistemas cerrados de rasgos invariantes, sino que los actores sociales recurrirían a estos prototipos de maneras diversas y cambiantes. A su vez cada apropiación crea conexiones sociales más amplias, a la manera de indexicales que remiten más allá de la escena actual. (2000, p.229)

Así, el surf ha creado un género corporal, un cuerpo surf. Este cuerpo remite a lo divertido, a lo ligero, a lo retro, al viaje y en especial a la libertad. En entrevista con músicos y público del género todos concordaban en que no existía una forma particular de bailar surf, y es precisamente eso lo que lo hacía más divertido, “aunque no sepas bailar⁸⁷ ni nada tú puedes liberar tu cuerpo y bailar como se te pegue la gana, aunque ya hay algunos [movimientos] clásicos”; estos últimos, los elementos nucleares o prototípicos de los que hablaba Citro en la cita anterior. El cuerpo surf libera a los hombres de esa sobriedad gestual impuesta, les permite el contacto con otros cuerpos mediante el slam y la lucha, les permite libertad en los peculiares movimientos de su baile, ya sea al bailar solos, en pareja o en grupo, los movimientos ayudan con la sensación de desplazamiento-viaje que ejercen el carácter retro-exótico-espacial etcétera, del género; ayudan a colocar el concierto como un espacio de excepción; en otros casos, ayuda a anteponer la diversión de los otros sobre la propia, al prestarse a ser “la tabla” o “el luchador” al que le aplican la llave o se lleva los golpes, estos mismos movimientos permiten el volver a jugar⁸⁸, conducta generalmente negada a los adultos, lo cual nos remite de nuevo el volver a hablar del habitar la juventud.

Al respecto, Susan McClary (1997, p.18) considera que “es en la música misma, especialmente en la manera como se entrecruza con el cuerpo y desestabiliza las normas aceptadas de subjetividad, género y sexualidad; donde reside lo político de la música”. Siguiendo este enunciado, podemos decir que el surf construye un posicionamiento político tomando en cuenta la idea de resistencia-alternativa que construye el género desde su carácter underground y ligero, junto con el carácter de resistencia implícita en la concepción misma de

.....

87 A esto debemos sumar el hecho de que, al menos en México, es un género que se puede bailar solo, en pareja o en grupo con movimientos muy similares sin importar la cantidad de participantes.

88 Entendemos jugar en los términos de Caillois (2001), como una actividad libre, no obligatoria; separada del tiempo y actividades cotidianas; incierta, en el sentido de que no está determinado de antemano el resultado; improductiva, en el sentido de que no genera riqueza; gobernada por sus propias reglas y creadora de realidades ajenas o paralelas a la “vida real”.

escena de Straw y Bennett; así como el lugar del cuerpo dentro del género como un modo de ser diferente al que se experimenta en otros contextos no surf. Con todo esto, el surf se logra reconocer a sí mismo más allá del simple hedonismo.

CONCLUSIONES

La música surf, el género, la escena, sus personas, sus lugares, sus sonidos y su estética son un pequeño mundo de carácter translocal que mueve a miles de personas en el globo. Esta tesis tuvo la motivación de darles un poco de espacio para visibilizar parte de su realidad, específicamente al caso de la escena surf en la CDMX. La historia social que comenzamos a dibujar pretende no sólo ayudar en la creación de una memoria e identidad a los participantes de la escena, sino el sumar una pequeña parte a la comprensión de la historia de nuestra ciudad.

Las continuidades y discontinuidades, observadas y puntualizadas a lo largo de la tesis, nos hablan de los tiempos vividos, de los retos y pensamientos, del sentir y sus preocupaciones, así como del día a día de las personas que las sostenían y sostienen. Este acercamiento busca ayudarnos a comprender un fenómeno no solo desde la razón sino desde su sensibilidad y sensorialidad; y sobre todo a comprender el momento actual desde su historia.

La visión de lo político a la que nos adscribimos aquí busca reconocer el papel activo y constante de todos los seres humanos como parte de la política, al mismo tiempo que devolverle la vida y movilidad a la visión sobre ella.

El surf, es un género musical que ha creado una escena underground dentro de la CDMX, la cual se mantiene viva y activa gracias al interés y vinculación de decenas de personas, quizás apenas cientos. Los miembros articulan su identidad personal con los diferentes grados de identificación dentro de la escena creando perfiles muy heterogéneos pero que se agrupan mayoritariamente en un rango socio-económico de hombres heterosexuales de clase media, de entre 24 y 35 años, vinculados al género al menos desde hace 6 años. El clásico vínculo de rock-juventud debe ser matizado pues, aunque se ha reconocido que el rock es transgeneracional

(Valenzuela, 2004), no siempre se observa la centralidad de esta franja etaria que con el pasar de los años parece ir mostrando el envejecimiento del rock, tal y como también parece augurar el cierre de fábricas de guitarras eléctricas y los problemas financieros de Gibson (McCarthy, 2018).

En otro tema, todos los involucrados comparten significantes creados a través de la historia del género, el uso de reverb, las mascarar de luchador (ya sea que les guste o disguste), la playa como lugar idílico de relajación y embriaguez, el viaje en un sentido literal y metafórico. Lo exótico se replantea, lo lejano se vuelve cercano y el individuo se aleja de lo cercano en su materialidad inmediata. Esta apuesta por la evasión no es sólo una fuga, es la creación de un espacio que también se habita y desde el cual se actúa para la conformación del sujeto como unidad.

El surf se vincula en diferentes niveles con el frat, low fi, garage, punk y rockabilly, compartiendo algunos elementos estilísticos, públicos, espacios, músicos, formas de organización y elementos del imaginario. Esta relación invita, a futuro, a realizar un trabajo que abarque todos estos géneros como creadores de una escena en términos holgados, un escalón más extenso dentro del sistema del underground capitalino, pero sin obviar las diferencias y caminos de cada uno de ellos. Resaltar y clarificar las diferencias internas de la escena es otro trabajo pendiente, así como el poder acercarnos a la cara más marginal y mainstream de la misma.

Un gran valor de la diversión y el compañerismo imperan en la escena, la cual, en voz de sus miembros, es la que los hace estar ahí.

REFERENCIAS

**Referencias – Entrevistas/Etnografías – Figuras
Links de los códigos QR**

REFERENCIAS

- Aguirre, Mariano. (1982, noviembre 29). *Estados Unidos y la `amenzada soviética´ / 1*. El País. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/11/29/internacional/407372406_850215.html
- Alanis, Francisco "Sopitas". (2014a, mayo 16). *Los XV carteles del Vive Latino*. Recuperado el 15 de marzo de 2018, de <https://www.sopitas.com/noticias/los-xv-carteles-del-vive-latino/>
- Alanis, Francisco "Sopitas". (2014b, septiembre 24). *El sonido de la perseverancia: Hocico*. Recuperado el 15 de marzo de 2018, de <https://www.sopitas.com/380879-el-sonido-de-la-perseverancia-hocico/>
- Alderete, Jorge. (s/f). *Isotonic Recods*. Recuperado el 14 de agosto de 2018, de <http://jorgealderete.com/category/isotonic-records/>
- Alegre González, Lizette. (2005). *El vinuete : música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca Potosina*. (Licenciatura en etnomusicología). UNAM - ENM, México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptb2005/01326/0342705/Index.html>
- Alvarado, José. (2003). La Ciudad de México. En *A ustedes les consta: antología de la crónica en México* (1a ed., pp. 292–295). México: Ediciones Era.
- American Psychological Association. (2016). *Manual de Publicaciones de la American Psychological Association* (6ta ed.). México, DF: Manual Moderno.
- Analco, Aida, & Zetina, Horacio. (2000). *Del Negro al Blanco. Breve historia del ska en México*. México, DF: Instituto Mexicano de la Juventud. Recuperado de <http://cendoc.imjuventud.gob.mx:8075/repository/DOC000001/M00000873.pdf>
- Arana, Ferederico. (1986). *Las jiras*. México: SEP.
- Arana, Ferederico. (2002). *Guaraches de ante azul: Historia del roc mexicano* (2da ed.). México: María Enea.
- Arribas, Josemi Lorenzo. (2011). *¿Dónde estan las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el flamenco*. TRANS, 15, 1–43.
- Augoyard, Jean Francois, & Torgue, Henry (Eds.). (2005). *Sonic Experience. A guide to every day sounds*. Canadá: McGill-Queen University Press.
- Beltrán Pedreira, Elena. (1994). *Público y privado: sobre feministas y liberales: argumentos en un debate acerca de los límites de lo político*. DOXA, 15(16), 389–405. <https://doi.org/10.14198/DOXA1994.15-16.19>

- Benito, Mario. (2008). *Surf o Tronar* [35 mm - HDV- Color]. Centro de Capacitación Cinematografica. Recuperado de <https://vimeo.com/47921450>
- Bennett, Andy. (2004). *Consolidating the music scenes perspective*. POETICS, 32, 223–234.
- Bennett, Andy, & Peterson, Richard A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville, EUA: Vanderbilt University Press. Recuperado de https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=zrGa3vYOoZgC&oi=fnd&pg=PR11&dq=Music+Scenes:+Local,+Translocal,+and+Virtual+eds.+Andy+Bennett+and+Richard+A.+Peterson&ots=OVJ4a8L-ZIZ&sig=FXCqertu9Bpgv5AarrxKcsMj2Dg&redir_esc=y#v=onepage&q=Music%20Scenes%3A%20Local%2C%20Translocal%2C%20and%20Virtual%20eds.%20Andy%20Bennett%20and%20Richard%20A.%20Peterson&f=false
- Bertaccini, Tiziana. (2001). *Ficción y realidad del héroe popular*. México: CONACULTA - Universidad Iberoamericana.
- Blair, John. (1978, 1983-85,1995 y 2008). *The Illustrated Discography Surf Music 1961-1965*.
- Blair, John. (2015). *Southern California Surf Music, 1960-1966 (Images of America)* (1a ed., Versión Kindle). Estados Unidos de America: Arcadia Publishing. Ebook ISBN: 9781439650714
- Blanco, José Joaquín. (2003a). La plaza del metro. En *A ustedes les consta: antología de la crónica en México* (1a ed., pp. 441–444). México: Ediciones Era.
- Blanco, José Joaquín. (2003b). Panorama bajo el puente. En *A ustedes les consta: antología de la crónica en México* (1a ed., pp. 437–440). México: Ediciones Era.
- Blanco, José Joaquín. (2003c). Plaza Satélite. En *A ustedes les consta: antología de la crónica en México* (1a ed., pp. 434–436). México: Ediciones Era.
- Bunge, Mario. (2012). *Ontología II: Un mundo de sistemas* (1a, Vol. 4). Barcelona: Gedisa.
- Caillois, Roger. (2001). *Man, play and games* (1a ed.). EUA: University of Illinois Press.
- Cantera Garrido, Sara. (2003). *El rock mexicano en los noventas: contra el malestar económico y cultural*. (Licenciatura en periodismo y comunicación colectiva). ENEP Acatlán - UNAM, México. Recuperado de Tesis UNAM.
- Carmona Dávila, Doralicia. (2018). *El PRI pierde las elecciones presidenciales*. Recuperado de <http://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/7/02072000.html>
- Chávez Flores, Maria Guadalupe. (2005). *Nicotyna, adicción al rockabilly* (Licenciatura en periodismo y comunicación colectiva). UNAM - FES Acatlán, México.

- Chiriboga, Cinthia. (1999). *La música en la constitución de las culturas juveniles*. En Culturas Juveniles. Cuerpo, música, socialidad y género. Abya-Yala.
- Citro, Silvia. (2000). *El análisis del cuerpo en contextos festivos-rituales: el caso del pogo*. Cuadernos de Antropología Social, 11, 225–242.
- Cooley, Timothy J. (2014). *Surfing about music* (1ra ed. Versión Kindle). Estados Unidos de America: University of California Press. Ebook ISBN: 978-0-520-95721-3
- Cortés, David, & Gonzáles Castillo, Alejandro (Eds.). (2012). *100 discos esenciales del rock mexicano*. Antes de que nos olviden (1a ed.). México: Grupo Editorial Tomo.
- de la Peza Casares, Maria del Carmen. (2014). *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: Productora de contenidos culturales Sagahón Repoll - UAM Xochimilco.
- DiBlasi, Alex, & Williams, Victoria (Eds.). (2014). *Geek Rock: An Exploration of Music and Subculture* (1ra ed.). USA: Rowman & Littlefield.
- El País. (s/f). *Año 11 de la guerra contra el narco*. Recuperado de <https://elpais.com/especiales/2016/guerra-narcotrafico-mexico/>
- Ema López, José Enrique. (2007). *Lo político, la política y el acontecimiento*. Foro Interno, 7, 51–76.
- Escalante Gonzalba, Pablo, García Martínez, Bernardo, Jáuregui, Luis, Zaraida Vázquez, Josefina, Speckman Guerra, Elisa, Garciadiego, Javier, & Aboites Aguilar, Luis. (2008). *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*. México, DF: El Colegio de México - Secretaria de Educación del Gobierno del Distrito Federal.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, Gonzalbo Aizpuru, Pilar, Staples, Anne, Loyo Bravo, Engracia, Greaves Lainé, Cecilia, & Zárate Toscano, Verónica. (2010). *Historia mínima de la vida cotidiana en México* (1a ed.). México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Seminario de Historia de la Vida Cotidiana.
- Estrada, Tere. (2008). *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)* (1ra ed.). México: Editorial Oceano.
- EZLN. (2003). *De la cultura subterránea a la cultura de la resistencia*. En EZLN Documentos y comunicados - 4 - 14 de febrero de 1997 / 2 de diciembre de 2000 (1ra ed., pp. 374–382). México: Ediciones Era. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=0BYCwC-twjAC&pg=PA379&lpg=PA379&dq=rock+y+zapatismo&source=bl&ots=qBxP1rU-CW&sig=icUY9LeegXsVBpDtW0wmvQ4zNaU&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwj-Ehcpr73ZAhULn1MKHe2gDrsQ6AEIRjAl#v=onepage&q=rock%20y%20zapatismo&f=false>

- FAROS. (s/f). *¿Quiénes somos? Fabricas de Artes y Oficios CDMX*. Recuperado el 9 de febrero de 2018, de <http://reddefaros.com/quienes-somos/>
- García Leyva, Jaime. (2005). *Radiografía del rock en Guerrero* (1ra ed.). México, DF: La Cuadrilla de la Langosta.
- Gerlero, Julia. (2005). Diferencias entre ocio, tiempo libre y recreación: Lineamientos preliminares para el estudio de la Recreación. En *I Congreso departamental de recreación de la orinoquia colombiana* Villavicencio, Meta. Colombia. Recuperado de <http://www.redrecreacion.org/documentos/cmeta1/ponencias.html>
- Giménez, Gilberto. (1997). *Materiales para una teoría de las identidades sociales*. Frontera Norte, 9(18), 9–28.
- Giménez, Gilberto. (2010). *Cultura, Identidad y Procesos de individualización*. México: IIS-UNAM. Recuperado de http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/625trabajo.pdf
- González, Juan Pablo, & Rolle, Claudio. (2007). *Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular*. Revista de Historia, 157, 31–54.
- Guardian staff and agencies. (2018, mayo 4). *California's economy passes UK's to become world's fifth biggest*. Guardian - International Edition. Recuperado de <https://www.theguardian.com/us-news/2018/may/04/california-economy-uk-fifth-largest>
- Hebdige, Dick. (2004). *Subcultura: el significado del estilo*. España: Paidós.
- Hennion, Antoine. (2010). *Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto*. Comunicar - Revista científica de comunicación y educación, XVII(34), 25–33. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-02>
- Herrera, Rodrigo R. (2014, mayo 5). *Entrevista con los Esquizitos. Necios y aferrados de tiempo completo*. [Blogspot]. Recuperado el 4 de octubre de 2017, de <http://musicainclasificable.blogspot.mx/2014/05/entrevista-con-los-esquizitos.html>
- Hobsbawm, Eric. (2002). Introducción: la invención de la tradición. En *La invención de la tradición* (pp. 7–21). España: Editorial Crítica.
- IMER. *Gabba Gabba*. Recuperado de: <https://www.imer.mx/reactor/programas/gabbagabba/>
- INEGI. (2017). *Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares (ENDUTIH), 2017*. Recuperado de: <http://www.beta.inegi.org.mx/temas/ticshogares/>

- INEGI. (2018, mayo 16). *Comunicado de prensa núm.208/18 Estadísticas a propósito del día mundial del internet (17 de mayo)*. Recuperado de http://www.beta.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2018/internet2018_Nal.pdf
- Islas, Octavio, & Gutiérrez, Fernando. (2003, septiembre). *Internet, el medio que cambió a la comunicación*. Razón y Palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en comunicación, 34. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/espejo/2003/septiembre.html>
- Jaramillo, Oscar. (2007, mayo 3). *El concepto de sistema* [Repositorio digital]. Recuperado de <http://www.cie.unam.mx/~ojs/pub/Termodinamica/node9.html>
- La Diaria. (2018, febrero 24). *Olas Sónicas*. La Diaria, [Versión en línea]. Recuperado de <https://findesemana.ladiaria.com.uy/articulo/2018/2/olas-sonicas/>
- Laguna Art Museum. (2002). *Surf Culture. The art history of surfing* (1a ed.). California, EUA: Ginko Press.
- Lawrence, Jay O. (1963). *A Swingin' Affair* [Video Digital].
- Lazcano Quintana, Idurre, & Madariaga Ortuzar, Aurora. (2016). *El valor del ocio en la sociedad actual. En La marcha nocturna: ¿Un rito exclusivamente español?* (pp. 15–33). España: Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud. Fundación de Ayuda contra la Drogadicción (FAD).
- Livingstone, Tamara E. (1999). *Music Revivals: Toward a General Theory*. *Ethnomusicology*, 43(1), 66–85.
- López Flamarique, María Teresa. (2010). *Alicia en el espejo. Historias del multíforo cultural Alicia*. México: Ediciones Alicia.
- Lotman, Iuri M. (1996). *La semiosfera: semiótica de la cultura y del texto*. (Vol. I). España: Ediciones Catedra.
- Luis Angel. (2017, febrero 7). *Grupos criminales crecieron 900% durante la guerra contra el narco de Calderón*. Recuperado de <https://www.animalpolitico.com/2017/02/grupos-criminales-aumentaron-900-la-guerra-narco-calderon/>
- Maffesoli, Michel. (1990). *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. (1a ed.). España: ICARIA.
- Marcus, Greil. (2015). *Real Life Rock: the complete ten top columns 1986-2014*. New Haven, USA: Yale University Press.

- Martin, Douglas. (2000, junio 8). Ellery Chun, 91, *Popularizer Of the Shirt That Won Hawaii* [Noticiero digital]. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2000/06/08/us/ellery-chun-91-popularizer-of-the-shirt-that-won-hawaii.html>
- Martín, Jesús. (1994). *La escena punk en México: una alternativa libertaria*. México: Gato Salvaje. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fDIhWWZ1GFU>
- Martínez Hernández, Laura. (2013). *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX* (1a). México: Universidad Iberoamericana.
- McCarthy, Tomo. (2018, mayo 7). *La quiebra de Gibson y el temor por el fin de la guitarra eléctrica*. eldiario.es. Recuperado de https://www.eldiario.es/theguardian/quiebra-Gibson-temor-guitarra-electrica_0_768873750.html
- McClary, Susan. (1997). *Música y cultura de jóvenes*. A Contratiempo, 9, 12–21.
- McParland, Stephen J. (1992). *It's party time : a musical appreciation of the beach party film genre*. Australia: California Music.
- McParland, Stephen J. (2000). *Surf beat : from Deltone to hightone and beyond : the Dick Dale story*. Australia: Cmusic Books.
- McParland, Stephen J. (2002). *Sound waves and traction : surf and hot rod studio groups of the '60s*. EUA: Cmusic Books.
- McParlan, Stephen J. (2003). *Hodads, gremmies, notes and quotes*. EUA: Cmusic Books.
- McParland, Stephen J. (2003). *Beach, street and strip : the albums & CDs : a discographical look at surf and hot-rod music*. EUA: Cmusic Books.
- McParland, Stephen J. (2004). *Waltzing the plank : 40 years of surfin' sounds downunder : the illustrated encyclopedia of Australian surf music, 1963-2003*. Australia: Cmusic Books.
- McParland, Stephen J. (2005). *Bikinis, black denim & bitchen [sic] sounds : a musical appreciation of female surf, hot-rod and related recordings 1961-1967*. Australia: Cmusic Books.
- Mead, Margaret. (1957). *The Pattern of Leisure in Contemporary American Culture*. The Annals of the American Academy of Political and Social Science, 313, Recreation in the Age of Automation, 11–15.
- Mendivil, Julio. (2015, agosto 20). *Los instrumentos musicales como herramientas de cultura*. Recuperado el 23 de marzo de 2018, de <https://suburbano.net/los-instrumentos-musicales-como-herramientas-de-cultura/>

- Mendívil, Julio, & Spencer Espinosa, Christian. (2015a). Debating Genre, Class and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World. En *Made in Latin America. Studies in Popular Music* (pp. 1–22). New York, EUA: Routledge.
- Mendívil, Julio, & Spencer Espinosa, Christian. (2015b). Reconsidering Music Scenes from a Latin American Perspective. En *Made in Latin America. Studies in Popular Music* (pp. 160–164). New York, EUA: Routledge.
- Morles Oyavide, César. (2011). *El fracaso de una estrategia: una crítica a l guerra contra el narcotráfico en México, sus justificaciones y sus efectos*. Nueva Sociedad, (231). Recuperado de http://www.nuso.org/upload/articulos/3749_1.pdf
- MTV. (1996). *Crónica de un alzamiento anunciado, el Zapatismo y el Rock en México*. México. Recuperado de <https://vimeo.com/120021761>
- Norandi, Mariana. (2002, agosto 1). México, principal exponente de la música surf en la actualidad. La Jornada. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2002/08/01/06an1esp.php>
- Ordorika, Imanol. (2006). *La disputa por el campus. Poder, política y autonomía en la UNAM* (1ra ed.). México, DF: UNAM, Centro de Estudios sobre la Universidad - Plaza y Valdés Editores.
- Palacios, Julia E. (2013). Yo no soy un rebelde sin causa... o de como el rock & roll llegó a México. En *Rock en salsa verde. La larga y enjundiosa historia del rock mexicano* (1ra ed.). México: CONACULTA - Uva Tinta Ediciones.
- Paredes Pacheco, Jose Luis. (1992). *Rock mexicano: sonidos de la calle* (1ra ed.). México: Aguirre y Beltran Editores - Ayotla Comunicación.
- Pereyra, Guillermo. (2012). *México: violencia criminal y “guerra contra el narcotráfico”*. Revista mexicana de sociología, 74(3). Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-25032012000300003&script=sci_arttext&tlng=pt
- Pérez Montfort, Ricardo. (2015). *Entre lo local y lo global. Logros y fracasos de la globalización en la cultura mexicana, 1960-2010*. En *La Cultura, 1808-2014* (1a ed., pp. 209–284). México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos : Fundación Mapfre : Fondo de Cultura Económica.
- Piquer, Didac, & González, Luis. (2007). *Summer Fun: Historia de la música surf* (1a ed.). España: Editorial Milenio.
- Poy Solano, Laura. (2012, enero 29). *Paredes Pacho: sin duda, el del CEU fue un movimiento roquero*. La Jornada, p. 7.

- Qureshi, Regula Burckhardt. (1995). *Music Anthropologies and Music Histories: A Preface and an Agenda*. *Journal of the American Musicological Society*, 48(3), 331–342. <https://doi.org/10.2307/3519830>
- Rabotnikof, Nora. (1998). *Público-Privado*. *Debate feminista*, 18, 3–13.
- Ramírez Corona, Alejandro. (2010). *Alicia en el subterráneo* [Documental]. México, DF: Bestia Mugiente. Recuperado de <https://vimeo.com/13368669>
- Reyes, Juan José. (2016). La Ciudad de México en el siglo XXI: cultura al alba. En *La ciudad de México en el siglo XXI. Realidades y retos* (1ra ed., pp. 633–642). Ciudad de México: Ciudad de México: Gobierno de la Ciudad de México: Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación: Miguel Ángel Porrúa.
- Ricoeur, Paul. (1996). *Si mismo como otro* (1ra ed.). México: Siglo XXI.
- Segura Munguía, Santiago, & Cuenca Cabeza, Manuel. (2007). *El ocio en la grecia clásica* (1ra ed.). España: Universidad de Deusto.
- Schmucler iñiguez, Abril. (2015). *Alicia más allá del espejo*. IMCINE. Recuperado de <https://www.filminlatino.mx/pelicula/alicia-mas-alla-del-abismo>
- Solares, Ignacio. (2015, diciembre 12). *La UNAM: aquellos meses de indigencia...* [Repositorio digital]. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/423215/la-unam-aquellos-meses-de-indigencia-dejar-en-borrador>
- Sonidos urbanos producciones. (s/f). *Sonidos urbanos 150 bandas 2000-2005 MX/DF*.
- Straw, Will. (1991). *Systems of Articulation, Logic of Change: Scenes and Communities in Popular Music*. *Cultural Studies*, 5(3), 361–375.
- Straw, Will. (2001). *Scenes and Sensibilities*. *Public, Cities/Scenes*(22–23), 245–257.
- Szatmary, David P. (2000). *Rockin' in time: a social history of rock and roll* (4th ed.). Estados Unidos: Prentice Hall.
- Tagg, Phillip. (2012). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. New York, EUA.: Mass Media Music Scholars' Press. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=BNfimQEACAAJ>
- Tarantino, Quentin. (1994). *Pulp Fiction* [DVD]. Miramax Films.
- The Beach Boys. (2012). *That's Why God Made The Radio* [CD]. Capitol-EMI.

- Timony, Mariana. (2017, junio 30). *The New Wave of Indie Surf*. Recuperado el 3 de octubre de 2018, de <https://daily.bandcamp.com/2017/06/30/indie-surf-list/>
- Topíc, Martina. (2014). Taste, Kitsch and Geek Rock: a multiple modernities view. En *Geek Rock: An Exploration of Music and Subculture* (1ra ed., pp. 25–44). Estados Unidos de America: Rowman & Littlefield.
- Torres Palacio, Marco Antonio. (2011). *Bibliografía sobre la historia y desarrollo de la música surf y su presencia en México 1950-2009*. (Licenciatura en bibliotecología). UNAM - Facultad de Filosofía y Letras, México.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza. (1998). *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano* (1a ed.). México: SEP, Causa Joven.
- Valenzuela Arce, Jose Manuel, & Gonzáles Fernandez, Gloria (Eds.). (1999). *Oye como va: recuento del rock tijuanaense* (1ra ed.). México: Centro Cultural Tijuana.
- Valenzuela Cardona, Rafael (Ed.). (2004). *El rock tapatío: la historia por contar* (1ra ed.). México, Jalisco.: Universidad de Guadalajara - Centro universitario de Ciencias Sociales y Humanidades - Federación de Estudiantes universitarios.
- Velasco García, Jorge Hector. (2004). *El Canto de la Tribu* (1a ed.). CONACULTA.
- Velasco García, Jorge Hector (Ed.). (2013). *Rock en salsa verde: la larga e injundiosa historia del rock mexicano* (1ra ed.). México: Uva Tinta - CONACULTA.
- Vive latino. (s/f). [Wikipedia]. Recuperado el 12 de diciembre de 2017, de https://es.wikipedia.org/wiki/Vive_Latino
- Warpig. (2011). *GABBA GABBA / TRUE ROCK'N'ROLL RADIO*. Recuperado de: <http://elwarpig.com/gabba-gabba-true-rocknroll-radio>
- Zinn, Howard. (2004). *La otra historia de Estados Unidos*. Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.

ENTREVISTAS / ETNOGRAFÍAS SONORAS REGISTRADAS

“Ventarrón”. Entrevista a Ventarrón de los Baby Dolls. Audio, de agosto de 2017.

Alan Mikael. Entrevista a Alan “Ex- Kaguama Surf” - La Nueva Ola. Audio, el 5 de noviembre de 2017.

Bruno “Puyol”, y Alex “Karman”. Entrevista a Dr. Triton. Audio, agosto de 2017.

Chely Malibu, y León. Entrevista a Los Pacific Lions. Audio, el 8 de julio de 2017.

Chino, y Toño. Entrevista a Viernes de Hongos. Audio, el 30 de julio de 2017.

Danny Amis. Entrevista a Danny Amis. Escrita - FB, el 2 de septiembre de 2017.

Elva Peña, Abril Luna, & Lu Berry. Entrevista a The Centellas [Videollamada], marzo de 2018.

Emilio Jiménez. Entrevista a Emilio Jiménez, el 16 de noviembre de 2017.

Entrevista al azar en el centro histórico de la CDMX, octubre de 2017.

Estudiantes de CU. Entrevistas al azar en CU, agosto de 2017.

Gabriel López. Entrevista a Gabriel López, abril de 2018.

Jesús Bravo, Gustavo Ramírez, Javier “Chino”, y Max. Entrevista a The Sonoras, agosto de 2017.

Mike, Yorchá, y Betronomo. Entrevista a Los Atascados. Audio, el 31 de octubre de 2017.

Rex, Ricardo Guzmán “Chuby”, Coco Tagle, y Julio. Entrevista a Los Granujas. Audio, agosto de 2018.

Rodrigo Rojas Herrera. Entrevista a Rodrigo H “Música Inclasificable”., el 5 de noviembre de 2017.

Sys Malakian. Entrevista a Sys Malakian. Audio, agosto de 2017.

Yelo, Bogar, Fernando, y Benjamin “Min”. Entrevista a Los Oxidados, agosto de 2017.

FIGURAS EMPLEADAS

Fotografía del Vinyl de 7” “Let’s go trippin’” – Dick Dale & The Del-Tones, Deltone Records . Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/d/d1/Let%27s_Go_Trippin%27_%28single%29.jpg/220px-Let%27s_Go_Trippin%27_%28single%29.jpg

Fotografía del Vinyl de 7” “Mr. Moto” – The Belairs, Arvee Recordings. Recuperado de: <https://sites.google.com/site/abitlikeyouandme15/files/000312.jpg>

Portada del libro y cartel promocional de la película Gidget. Recuperado de: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/e/e1/GidgetBook.jpg/250px-GidgetBook.jpg> y <https://journeysinclassicfilm.files.wordpress.com/2018/05/gidget.jpg?w=1000&h=784>

Portada de Surfer-Bimonthly, ilustrada por Griffin. Recuperado de: <http://archive.clubofthewaves.com/surf-artist/griffin/the-surfer-magazine-murphy-rick-griffin.jpg>

Indicaciones para el Surfer Stomp. Recuperada de: Calentano, Dave. (2001). Surf Guitar. Learn proven techniques, concepts, and equipment, beginning to advance. (p.49). California, EUA: CENTERSTREAM Publishing.

Dick Dale & The Del-Tones presentándose en el Rendezvous Ballroom. Recuperado de: https://c1.staticflickr.com/7/6236/6374694605_0720daffba_b.jpg

Fotografía del Vinyl de “Wipe Out” – The Surfaris, Dot Records. Recuperado de: <https://www.waybackattack.com/images/surfaris-wipeo.jpg>

Fotografía del Vinyl de “Pipeline” – The Chantays, RCA. Recuperado de: https://res.cloudinary.com/reverb-lp/image/upload/c_fill,f_auto,g_center,h_450,w_450/v1/v2/images/444c9fef-0be5-42ec-8b9e-6e18440b90a3

Fotografía del Vinyl de “Baja” – The Astronauts, Dot Records. Recuperado de: <http://images.45cat.com/the-astronauts-60s-baja-instrumental-rca.jpg>

Cartel de un concierto donde se presentó Kathy Marshall. Recuperado de: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSbafszfrCmsnQ- eaAkyHIqe0QTtHq03Ex9Mj9GWMEwJ-ECQTqS>

The Beach Boys en una sesión de fotos en la playa. Recuperado de: https://www.vozpopuli.com/2017/06/20/altavoz/play/The-Beach-Boys_1037306673_8203369_1020x574.jpg

Cartel promocional de Fender. Dick Dale surfeando y tocando su guitarra. Recuperado de: <https://i.pinimg.com/originals/5e/e3/15/5ee3153c6d29efe2d07c649e34318418.jpg>

Fotografía del Vinyl de “Miserlou” – Dick Dale & The Del-Tones, Deltone Records. Recuperado de: <http://images.45cat.com/dick-dale-and-the-deltones-miserlou-1962-3.jpg>

Fotografía del Vinyl de “Tequila” – The Champs, <https://4.bp.blogspot.com/-LXTdyvGWarg/WOLclg3N2nI/AAAAAAAAAciA/Xk8YbQsMP0oSEmT0n23hy8xvne-IF2avQCLcB/s640/tequila%2Bthe%2Bchamps.jpg>

Fotografía del Vinyl de “Latinía” – The Sentinals, <https://sites.google.com/site/abitlikeyouandme19/files/000379.jpg>

Fotografía del Vinyl de “Malagueña” – The Trashmen, [https://img.discogs.com/5NPWV_d1yGLwV_LITpA7hAiVJc8=/fit-in/600x600/filters:strip_icc\(\):format\(jpeg\):mode_rgb\(\):quality\(90\)/discogs-images/R-10931448-1516234839-7915.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/5NPWV_d1yGLwV_LITpA7hAiVJc8=/fit-in/600x600/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/R-10931448-1516234839-7915.jpeg.jpg)

Fotografía del Vinyl de Jon [sic] & The Night Riders, Rockhouse Production. Recuperado de: <http://images.45worlds.com/f/ab/jon-and-the-nightriders-surf-beat-80-6-ab.jpg>

Fotografía de los miembros de la banda Surf Punks [Sin datos]. Recuperado de <https://i.ytimg.com/vi/PjCglo7v8xc/maxresdefault.jpg>

Pin conmemorativo del primer aniversario de la banda The Insect Surfers <http://www.insectsurfers.com/img/thumbs/1980-06-20.jpg>

Cartel promocional de la película Pulp Fiction de Quentin Tarantino. Recuperado de: https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BNGNhMDIzZTU0NTBiZi00MTRILWFjM2I-tYzViMjE3YzI5MjIjXkEyXkFqcGdeQXVyNzkwMjQ5NzM@._V1_.jpg

Portada del disco Laika & The Cosmonauts in Absurdistan – The Cosmonauts (1997). Recuperado de: [https://img.discogs.com/W_1d6jdB0C5I9aoyz-CkNGfx4IQ=/fit-in/400x400/filters:strip_icc\(\):format\(jpeg\):mode_rgb\(\):quality\(90\)/discogs-images/R-1224547-1461602066-7731.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/W_1d6jdB0C5I9aoyz-CkNGfx4IQ=/fit-in/400x400/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/R-1224547-1461602066-7731.jpeg.jpg)

Portada del disco 18 Deadly Ones – The Phantom Surfers (1991). Recuperado de: <https://i.ytimg.com/vi/puaUM9qv30g/maxresdefault.jpg>

Fotografía de los miembros de la banda ¿Man... or astroman?, nataworry photography. Recuperado de: <http://www.nataworry.com/wp-content/uploads/2013/05/KEXP-Man-Or-Astroman-Nataworry-Photography.jpg>

Portada del disco Supersonic guitar in 3D – The Straitjackets (2003). Ilustración de Dr. Alderete. Recuperada de: <https://www.lafiambarrera.net/wp-content/uploads/2017/09/danny-cover-dr-alderete.jpg>

Portada del disco Toño Quirazco y sus Hawaiian Boys – Toño Quirazco (1965). Recuperado de: http://2.bp.blogspot.com/_qUizNA92RcU/SOGmYN56QGI/AAAAAAAAAEVY/TI5nC-pjN-g/s400/TO%C3%91O+QUIRAZCO.jpg

Portada del disco Los Esquizitos – Los Esquizitos (1998). Recuperado de: https://f4.bcbits.com/img/a0677950205_16.jpg; y Portada del disco 4 – Lost Acapulco (1998). Recuperado de: https://cps-static.rovicorp.com/3/JPG_500/MI0001/497/MI0001497162.jpg?partner=allrovi.com

Carteles alusivos al movimiento zapatista. Recuperados de: https://3.bp.blogspot.com/-YV1jF3IDxqE/XDP1DBw3Ail/AAAAAABqSQ/u0bid_5PdWAbTPAwfVvbjGZc6H4-ndK0wCLcBGAs/s1600/25%2BANiversario%2Binicio%2Brebeldion%2Bzapatista.jpg; <https://lasonrisasingato.files.wordpress.com/2016/10/libertad-1.png?w=470&h=653>

Multiforo Alicia (Interior y Exterior) Recuperados de: https://img.chilango.com/2017/03/foro-alicia_9-3.jpg; Nacho Pineda. Recuperado de: <https://media.timeout.com/images/101528297/image.jpg>

Logo del chopo y concierto. Recuperado de: <http://territorioinformativo.com/wp-content/uploads/2016/02/chopo.jpg> ; de los Elásticos [Sin Datos]

Diagrama de la ubicación del surf en la escena musical capitalina [Creación propia]

Estilo y baile en la música surf. [Sin Datos]

Cartel del festival Surf & Arena en el Zócalo capitalin [Sin Datos]. Fotografía del público el día del festival. Recuperado de: <http://www.rocksonico.com/4to/zocalo/public02.jpg>

Banner del colectivo La Nueva Ola y Portada del compilado *Marea Misterio*. Recuperados de: <http://www.codigoradio.cultura.cdmx.gob.mx/codigoteca/images/stories/programas/banner%20la%20nueva%20ola.jpg>; y https://f4.bcbits.com/img/a1423004577_16.jpg

Logo de la banda Thálasses. Recuperado de: https://scontent.fmex9-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/46098180_2058766414161755_2757761478143508480_n.jpg?_nc_cat=101&_nc_ht=scontent.fmex9-1.fna&oh=f70b3f13a9b62b4dc43aa99413fc0771&oe=5CC22461;

Caratula del disco *The Return of the Champiñons* – Viernes de Hongos. Recuperado de: https://f4.bcbits.com/img/a1464887324_16.jpg; Fotografía del grupo, Dr. Triton. Recuperado de: <https://www.dondeir.com/wp-content/uploads/2018/04/Dr.-Trit%C3%B3n-01.jpg>; Portada del disco Los Atascados, surf acá. Recuperado

de: https://f4.bcbits.com/img/a0820156641_10.jpg; Foto de la banda, The Sonoras.
Recuperado de: http://adiccioncomunicacion.com/images/the_sonoras_2018.jpg

Foto de The Centellas. Recuperada de: <http://bit.ly/2FJxJKC>; Foto de la banda Huma Guma.
Recuperado de: <http://bit.ly/2RWFOC6>

Logo de Planeta Reverb. Recuperado de: http://static.wixstatic.com/media/6ba49d_d954aacc3c444448b518101690dca230.png_512

Carteles de Festivales. Baja Surf Stomp. Recuperado de: <https://culturabcs.gob.mx/storage/events/BY7JcpVY9mslQICbJnEEWn0XWfd1st9NxxlRer8V.jpeg> ; Surfeño, Recuperado de: ; Vuelve la marea, Recuperado de: http://2.bp.blogspot.com/-Ak0d6L_onlg/Vp2zQ2LLhYI/AAAAAABQLo/mD3DZbFnn_0/s1600/Vuelve%2Bla%2Bmarea-gato%2Bcalavera.jpg ; Wild o´ Fest, Recuperado de: <https://www.mehaceruido.com/wp-content/uploads/2018/04/wild-o-fest-2018.jpg>

Logo del programa Gabba Gabba: Recuperado de: <https://pbs.twimg.com/media/C7abDHpU0AIC7rO.jpg> ; Logo de los premios IMAS. Recuperado de: http://www.premiosmin.com/sites/default/files/styles/noticia_nodo/public/noticias/ee.png?itok=57EagkuP

Imagen creada por los Hawaiian Gremlins. Recuperado de: https://musicblowsmeup.files.wordpress.com/2013/09/156539_10151316060325703_630763763_n.jpg

Extracto del video de “Surf de amor” – Los Blenders. Recuperado de: <http://remezcla.com/wp-content/uploads/2014/09/Los-Blenders-Surf-De-Amor1.jpg>

Imagen del Ep Graind it! – Los Grainders. Recuperado de: https://f4.bcbits.com/img/a3160253266_16.jpg

Portada del disco *Psiconauta* – Los Granujas. Recuperado de: <http://revistafeel.com.mx/cms/wp-content/uploads/2017/05/Los-Granujas-Psiconauta-Surf-Revista-Feel.jpg>

Portada del disco Cuatro Vientos – The Sonoras. Recuperado de: http://cdbaby.name/f/f/ffalb01341956_large.jpg?v=af4f9b5f-f34a-4b6c-87d9-a80845a35f21

Logo de la banda The Voodoo Ones. Recuperado de: https://scontent.fmex9-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/36594241_468529053595936_1574249481287761920_n.jpg?_nc_cat=104&_nc_ht=scontent.fmex9-1.fna&oh=9e9ca2a95555819db48b6dbdef53a076&oe=5CC3CDAA

Imagen de perfil de FaceBook con el logo de la banda Los Ruido.
Recuperado de: https://scontent.fmex9-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/13100705_1091294637594079_3192193946750453167_n.jpg?_nc_cat=110&_nc_ht=scontent.fmex9-1.fna&oh=c66d6a53dfddc5945e0b7a64e5624536&oe=5CB953BD

Portada del album *Camino a Varadero* – The Cavernarios. Recuperado de:

https://3.bp.blogspot.com/-NycYuAW17Ok/VxayN585hAI/AAAAAAAAAG04/V6rUqFLizugSz3_5BmpcB90stUlsqwEuACLcB/s1600/Cavernarios%252C%2BThe%2B-%2BCamino%2BA%2BVaradero.jpg

Transcripción de la primer frase de la linea de la guitarra principal y esquema de las secciones de la pieza “Camino a Varadero” – Los Cavernarios. [Creación Propia]

Transcripción del Surf Beat. [Creación Propia]

Reverb Unit Fender, pedal de reverb Surfing Bear, y pedal Reverb Fender de Boss. Recuperados de: <https://i.ytimg.com/vi/CIxUiOErkcY/maxresdefault.jpg> ; <https://www.surfyindustries.com/images/surfybearthmetal.jpg> ; y https://cdn.shopify.com/s/files/1/1023/7433/products/FRV1_ae5eb86e-7d88-4207-9290-556a2f9a5620_grande.png?v=1524322142

LINKS EMPLEADOS EN LOS CÓDIGOS QR

“Let’s go trippin’” – Dick Dale & The Del-Tones. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=W1gskj1VQR0>

“Mr. Moto” – The Belairs. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FvY9akXFUko>

“Wipe out” – The Surfaris. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0hXcu-siGqc>

“Pipeline” – The Chantays. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=w7c2ZKamzS4>

“Baja” – The Astronauts. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dfNVN5Zfz2o>

“Miserlou” – Dick Dale & The Del-Tones. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=ZIU0RMV_I18

“Tequila” – The Champs. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Uyl7GP_VMJY

“Latin ía” – The Sentinals. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=at7N2jlvTnE>

“Malagueña” – The Trashmen. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Ipinrujp5sk>

“Bombay beach” – Jon [sic] & The Night Riders. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7Mmy3WXcN4A>

“My beach” – Surf Punks. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Vfq0bvVhQWw>

“Wavelength” – The Insect Surfers. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=K4i0Kluohjg>

“Disconnected” – Laika & The Cosmonauts. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=3IAr_b0CXWk

“Pleasure Point” –The Phantom Surfers. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=v9oAQI8ZKEo>

“Disconnected” – ¿Man... or astroman? Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Hu-XaZS5oe0>

“Disconnected” –The Straitjackets. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=CCXbIV_HdAA

“Surf en Hawaiana” –Quirazco. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=g2hm7_1wyYg

“Surf de amor” – Los Blenders. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=MttM_8nLbMA

“Aa Aa” – Hawaiian Gremlins. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=TV0_bruZbBI&list=RDTV0_bruZbBI&start_radio=1&t=62

Graind it! EP– Los Grainders. Recuperado de: <https://losgrainders.bandcamp.com/album/graind-it-ep>

“Revolver Marciano” – Los Granujas. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ylybdoHy1P4>

“De espalda al Sol” – The Sonoras. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oiHdLgrVtv8>

“Fuckin’ Monster Die” – The Voodoo ones. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_TyQQIFBA7Q

“Salvaje” – Los Ruido. Recuperado de: <https://losruidogaragesurf.bandcamp.com/album/los-ruido-ep>

Album Camino a Varadero. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DDoFNqVlbgc&t=169s> ,pieza “Camino a Varadero” 2:46min

