



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

**“MÚSICA SIN FRONTERAS”: HISTORIA DE LA TRANSICIÓN AL RÉGIMEN
NEOLIBERAL (1988-1992) EN LA CIUDAD DE MÉXICO DESDE EL *HEAVY
METAL***

TESIS

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

PRESENTA:

PABLO GONZÁLEZ ROJAS

ASESOR:

ROBERTO CAMPOS VELÁZQUEZ

FaM-CIMSUR/ UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2024.



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.

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	5
Capítulo 1. La industria cultural en México	16
1.1 Industrias culturales	16
1.2 La radio y televisión en el México nacionalista	21
1.3 La consolidación de Telesistema como industria cultural	25
Capítulo 2. Origen y prohibición del <i>rock</i> en México.....	28
2.1 1960, un modelo económico al servicio del consumo	28
2.2 La emergencia del <i>rock</i> en México	32
2.3 Avándaro y la prohibición gubernamental del <i>rock</i>	39
2.4 Una campaña mediática de desprestigio	47
2.5 La marginación del <i>rock</i> en español	49
2.6 Los hoyos fonkis: los nuevos espacios de reclusión.....	53
Capítulo 3. El <i>metal</i> y su llegada a la Ciudad de México	58
3.1 Sobre el nacimiento del <i>heavy metal</i>	58
3.2 Desarrollo del <i>heavy metal</i> como género masivo	61
3.3 Llegada y surgimiento de la escena en la Ciudad de México	64
3.4 El Tianguis del Chopo.....	75
3.5 Avanzada Metálica.....	80
Capítulo 4. Neoliberalismo: un régimen ideológicamente fincado en las no fronteras	83
4.1 Breve definición de neoliberalismo	83
4.2 Neoliberalismo e ideología	86

4.3 Caso mexicano: cambios en la industria culturales	88
4.4 <i>ECO</i> y “Música sin fronteras”: consecuencias de la apertura	93
Capítulo 5. Hacia un <i>metal</i> normalizado	100
5.1 El impacto de OCESA	103
5.2 Hacia una inserción en la sociedad	111
A manera de epílogo	115
Conclusiones.....	120
Fuentes consultadas.....	125

Agradecimientos

Para esta tesis quiero agradecer a todas las personas que me han acompañado y apoyado durante toda mi estadía en la carrera de Historia. Especialmente a mi familia que siempre ha estado ahí.

Quisiera agradecer a mi mamá y mi papá sobre todo. También a Nat, a Liza y a Fany. No habría podido sin ustedes. A ti, Fany muchas gracias por leerme y aconsejarme cuando no sabía qué hacer.

Muchas gracias, Juan César, por acompañarme y por escucharme hablar de todos mis temas de interés.

Quisiera agradecer a Erika, también, por también acompañarme en este proceso.

Introducción

El ser humano en sociedad se estudia a través de la Historia –con mayúscula– de forma fragmentaria y por interpretaciones que hacen los historiadores de dichos fragmentos. No hay una forma universal para su aproximación, sino que el conocimiento histórico se va construyendo a partir de las formas en que los historiadores hilan las partes que van encontrando. Por lo tanto, la Historia ofrecerá como resultado una multiplicidad de discursos, de narrativas y de líneas de interpretación, las cuales son las formas en las que se puede conocer este pasado lejano o reciente. La comprensión de este último en su totalidad resulta imposible; todo se observa desde una multiplicidad de aristas.

Si pensamos que cualquier objeto –tangible o no– está producido en un tiempo y espacio determinados, todo puede convertirse en fuente para el conocimiento histórico, dependiendo de la crítica que se le haga. Cualquier cosa puede ser una pieza dentro de todo el rompecabezas que representa el saber histórico. Siguiendo este planteamiento la disciplina se abrió a otros objetos de estudio y al uso de fuentes novedosas para su indagación. Sin embargo, la música se ha quedado un poco atrás con respecto a otras expresiones artísticas.

Vivimos en un mundo inmerso en ruidos y sonidos que todo lo envuelven. No obstante, los historiadores no se han detenido a interpretar este ámbito, como si el acontecer humano fuera silencioso y como si el mundo sonoro no se pudiera abordar como una fuente. Como menciona Jacques Attali: “Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha.”¹ En los sonidos está una parte de la existencia humana que merece ser estudiada.

¹ Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo veintiuno, México, 1995, p. 11.

Uno podría pensar que el estudio tanto de la música como de cualquier otra expresión artística se da desde la estética o la historia del arte, cuyos enfoques no le corresponden a este trabajo. No se pretende hacer una historia de la música como objeto de apreciación estética en la cual se hable de la evolución en técnicas, estilos, de los principales exponentes o su desarrollo tecnológico. La música será más bien vista como un documento social, que es una de las tantas formas que existen para acercarse a comprender el pasado. En otras palabras: es un medio, no un fin en sí mismo.

No se abordará la cuestión desde la historia de la música, sino que se pretenderá una historia social de aquella. Aunque parezca que es lo mismo son cosas distintas. El propósito de la investigación no es ahondar en un análisis interno de la música que involucre un enfoque estético; el cual se va a tomar en cuenta como un punto de partida, pero se va a llevar un tanto más allá. La historia social de la música se centra más en su trasfondo social, en su proceso de producción y su alcance social (es decir, se atiende el cómo la música es escuchada por el grupo social que la produce y la consume). El estudiar una expresión musical de este modo puede darnos una idea de las permanencias sociales, pero, también de los cambios estructurales profundos de un momento histórico particular. En esta tesis estudio la transición de un régimen político y socioeconómico en México a otro, tomando como unidad de análisis un género musical (el *heavy metal*) presente en un programa de televisión.

Como parte de mi argumento, sostendré la tesis de que detrás del rechazo o la aceptación de un género musical como el *heavy metal*, por ejemplo, hay un cambio de época, detrás: el inicio del periodo neoliberal, en este caso. En México, como en otras partes del mundo, esta música primero fue rechazada y finalmente aceptada. La comprensión de este cambio nos habla de una transición de épocas.

La presente tesis abordará la emergencia de la escena del *heavy metal* en la Ciudad de México, y la relación que este hecho guardó –según sostengo– con la configuración de otra mentalidad (marcada por la transición de un periodo histórico a otro) entre ciertas audiencias juveniles de la época. Se escogió esta expresión musical por varias razones.

Primero, por el gusto personal que le tengo. Al interesarme personalmente y al adentrarme en el conocimiento de su desarrollo surgieron varias interrogantes que pueden abordarse desde la Historia. Segundo, porque su surgimiento se sitúa en un momento muy particular en la historia reciente y, siguiendo el planteamiento inicial, puede usarse para explicar un cambio cultural y político que ocurrió en las dos últimas décadas del siglo XX; el inicio de su normalización ocurre en 1988, simultáneo a la implementación del neoliberalismo. Este punto coloca al *metal* de un lugar distinto en el tiempo con respecto al *punk*, al *pop* o al *rock*. Tercero, por las particularidades que tuvo el proceso de normalización. Si lo comparamos con el *punk*, que fue otro género proscrito, no encontramos por un lado un programa de televisión dedicado a este sonido –o por lo menos no encontré alguno que inició antes que “Música sin fronteras”–, y por otro lado no se puede hablar de conciertos masivos de *punk*, de manera que habría que ver si hubo como tal una normalización en el *punk* como sí la hubo en el *metal*.

Durante esos años ocurrió un cambio político, en donde el gobierno abandonó su papel de rector en la sociedad –ahora el responsable era el mercado mundial– y dejando atrás el autoritarismo que lo caracterizaba, permitiendo la circulación de bienes y expresiones que no entraban dentro de su línea ideológica. El *metal* no hubiera podido ser transmitido en televisión, ni celebrar conciertos masivos si no se hubieran dado las transformaciones en el sistema, derivadas de la apertura política que impulsó el régimen. Por ende, mis preguntas de investigación son las siguientes: ¿qué valores sociales circuló la industria cultural en el programa televisivo “Música sin fronteras”? Ello llevó a preguntarme secundariamente: ¿A través de la difusión y el consumo de *heavy metal* se promovió un cambio de mentalidad entre ciertas audiencias juveniles de la época? Y de ser así, ¿podemos pensar que estos cambios ideológicos fueron necesarios para la implementación del neoliberalismo en México?

La periodización que se escogió para la presente tesis fue de 1988 a 1992. En el primer año sostengo que la escena metalera inició su proceso de normalización, que es simultánea a la implementación del modelo económico conocido como neoliberalismo. A

partir de ese año surgieron las condiciones para volver al *metal* un género musical permitido. Este proceso culminó en 1992, cuando ocurrieron los primeros conciertos masivos del estilo. Por dicha razón se escogió este intervalo de cuatro años para la periodización de la tesis.

Por lo anteriormente mencionado, la hipótesis de la tesis consiste en que la inserción del *metal* no hubiera sido posible si los medios no hubieran abandonado la línea nacionalista que seguían para abrirse a expresiones culturales globales. Fue, sin dudas, una consecuencia de las políticas de apertura que el régimen estaba implementando. Arguyo que este cambio de régimen también operó en el plano de las mentalidades y que se sirvió de los medios de comunicación masiva y de la industria musical y del entretenimiento para empujar el cambio en cuestión. Al incorporar contenidos musicales otrora proscritos por su “rebeldía”, los medios de comunicación circularon un discurso de apertura y “sin fronteras” que legitimó los procesos de cambio estructural promovidos desde el gobierno federal.

Los medios de comunicación son agentes que responden a intereses del sistema.² El programa de televisión “Música sin fronteras”, el primero en transmitir música metalera en televisión abierta mexicana, fue impulsado para promover aceptación de la apertura que se estaba impulsando, mediante ideas como: libertad, abundancia y las no fronteras. Ello, también se vio reflejado en los procesos de normalización de ciertos estilos musicales, como el *metal*, otrora normalmente asociado a lo indeseable, peligroso y disruptivo.

Si bien, el *metal* no fue la única expresión que pasó por una inserción promovida por los medios, se escogió en porque fue de las primeras que tuvo un espacio en la televisión abierta, con “Música sin fronteras”. No se trató de un show cualquiera sino que formaba parte incluido en la programación de Televisa, la cual durante mucho tiempo fue la empresa de telecomunicaciones más grande en México. No encontré que algo así haya

² Cabe recalcar que esta relación ha sido cambiante a lo largo de la historia de la humanidad. Se ha demostrado que algunas veces los medios pueden llegar a criticar al sistema en lugar de obedecerlo. Sin embargo, para el caso mexicano, la relación entre medios y Estado fue estrecha, como se ahondará más adelante.

ocurrido con el *punk*, por ejemplo. Incluso en “Música sin fronteras” no encontré ningún programa dedicado a una banda de este estilo. Referirme al *metal* en específico permite adentrarme en un proceso de normalización de todos los que ocurrieron –concepto que ha sido estudiado pero desde el *rock* y no desde el *metal*–, a parte de que con el estudio del desarrollo de esta escena podemos hablar de instituciones grandes como la industria cultural.

Tal como ocurrió durante la década de los sesenta –cuando la televisión y las industrias disqueras introdujeron el *rock* en México para socializar ideas vinculadas a la vida moderna e incluir a las clases medias emergentes en una dinámica de consumo–, a finales de los ochenta y principios de los noventa las industrias ubicaron al *heavy metal* como *teenage market* y vehículo de control de las expresiones juveniles.³ La flexibilización de los principales medios de comunicación en México durante las últimas décadas del siglo XX fue consecuencia de un proceso más profundo de apertura motivado por la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC), cuya puesta en vigor daría pie al periodo conocido como neoliberalismo.⁴

Por otro lado, algunas referencias teóricas en las cuales me apoyo para realizar esta indagación son las siguientes. En su obra *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Juan Pablo González y Claudio Rolle se desprenden de la perspectiva estética para estudiar la historia de la música en ese país –parten de ella para comprender las prácticas musicales en un primer momento, pero el objetivo de su estudio es comprender esta respuesta social–. Como su título lo indica, más bien se enfocan en la revisión de los procesos sociales que subyacen a las prácticas musicales, pensándolas como objeto de conocimiento histórico. Así nos dicen:

Nos interesa descubrir cómo una sociedad recibió, seleccionó, transformó, hizo suya y preservó determinadas propuestas musicales; cuáles fueron sus condiciones

³ Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*, Ariel, Barcelona, 1998, p. 43.

⁴ Estos serán los hilos argumentativos del capítulo III. Más adelante, cuando se repasen los contenidos de la tesis, que se explicará de qué trata el mencionado capítulo y por qué se abordará en él de este tema.

de producción y consumo durante más de medio siglo y cómo se construyeron sus posibles sentidos...⁵

Para complementar el enfoque de la historia social de la música, recuperé el libro de María del Carmen de la Peza *El bolero y la educación sentimental en México*. En éste, la autora explica cómo una expresión musical circuló ideas en la esfera pública de una época en México, reproduciendo entre las audiencias un imaginario social relacionado al amor romántico heteronormativo. Para ella, cualquier expresión musical pasa por tres etapas: la de interpretación, uso y apropiación. La primera se refiere a los modos en los que un grupo social comprende de lo que va la música. La segunda hace referencia a los espacios y las dinámicas creadas para su disfrute. La última habla de incorporar los elementos anteriores como algo propio, en una especie de construcción identitaria.⁶ Estos dos trabajos van a constituir el modo de abordar de esta investigación.

En cuanto a la metodología, los trabajos de Rachel Emms, Nick Crossley y Will Straw fueron esenciales. Esta escuela nueva de sociología parte del concepto de *escena musical* para estudiar cualquier práctica o actividad cultural.⁷ Dicho concepto, que surge primero en el mundo del periodismo y posteriormente será adoptado por sociólogos, se utiliza, según Andy Bennett, para referirse a *fans* de algún género musical que no entre dentro del *mainstream*. Por lo tanto su consumo se dará en circuitos alternativos.⁸ Aunque hay que mencionar que estos límites entre lo masivo y lo *underground* no son tan rígidos y en muchas ocasiones hay una interrelación.⁹

⁵ Juan Pablo González, Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005, p. 13.

⁶ María del Carmen de la Peza, *El bolero y la educación sentimental en México*, Porrúa, México, 2001, pp. 13-14.

⁷ Se va a escoger un enfoque interdisciplinario, porque los recientes estudios de la música popular se han nutrido con diversas disciplinas. Para el objetivo de esta tesis, estos métodos provenientes de la sociología complejizarían la investigación. *Vid.*: Andy Bennett, *The Sage Handbook of Popular Music*, Sage Publications, California, 2015, p. 11.

⁸ Andy Bennett, Richard A. Peterson, “Introducing Music Scenes”, en Andy Bennett, Richard A. Peterson (edit.), *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 2.

⁹ Andy Bennett, “Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste”, *Sociology*, Reino Unido, Vol. 33, No. 3, agosto de 1999, p. 600. Desde la sociología se entiende como *underground* a cualquier expresión cultural, principalmente juvenil que se oponga a los

Ellos plantean que cualquier bien, objeto o práctica cultural existe debido a una serie de condiciones y relaciones. Es decir, todo producto cultural es el resultado de cambiantes interacciones entre diversos actores y donde los intereses personales de cada uno son los que los motivan a tejer esta red.¹⁰ Para el caso del *metal* existen tres principales actores en la escena, los músicos, los asistentes y los empresarios propietarios de los *hoyos fonkis*. Sin embargo, Emms y Crossley agregan a la ecuación el espacio como un agente más, ya que condiciona gran parte de la actividad de los demás.¹¹

El concepto de escena es más útil que el de subculturas, empleado por sociólogos de la Escuela de Birmingham, porque se estudian las prácticas musicales como en constante movimiento e interdependencia.¹² Además de que la subcultura supondría que hubiera una única cultura hegemónica a la que las subculturas se oponen. Muchas veces ésta no se lleva a cabo abiertamente, sino que únicamente los integrantes de estos grupos reconocen su existencia fuera de lo popular.¹³

Por otra parte, el objetivo general de la tesis consistirá en pensar en el cambio de régimen que hubo en México a finales del siglo XX a partir del desarrollo del *heavy metal* en este país. A continuación haré un breve recorrido de los cinco capítulos que componen la tesis, así como las fuentes que se usarán para cada uno, los conceptos que se abordarán en ellos y ahondaré de forma más detallada en las fuentes.

En el Capítulo 1 parto explicando concepto de industria cultural, aterrizándolo al contexto mexicano para abordar a la empresa Telesistema Mexicano (antecedente de la hoy Televisa), que ejerció un monopolio para la producción cultural, cuya cercanía con el

cánones de producción masiva, dictada desde la hegemonía cultural. Vid.: Chris Jenks, *Subculture. The Fragmentation of the Social*, Sage, Londres, 2005, p. 122.

¹⁰ Will Straw, “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music”, en *Cultural Studies*, Vol. 5, 1991, p. 370, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502389100490311> (consultado el 27 de febrero de 2022).

¹¹ Rachel Emms, Nick Crossley, “Trans-Locality, Network Structure and Music Worlds: Underground Metal in the UK”. *Canadian Review of Sociology*, Canadá, Vol. 55, No. 1, 2018, p. 3.

¹² Will Straw, “Cultural Scenes”, en *Loisir et Société/Society and Leisure* (Revista de la Universidad de Quebec), Quebec, Vol. 2, No. 2, 2004, p. 412.

¹³ Andy Bennett, Richard A. Peterson, “Introducing Music Scenes”, en Andy Bennett, Richard A. Peterson (edit.), *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Op. cit., p. 3.

régimen, además, determinó la circulación de contenidos que habría en este ámbito en México. Por lo tanto, resulta indispensable repasar en las características de esta empresa para entender cómo se aplica en México el término de industria y cómo se entiende la producción cultural en sí, para tener una mejor comprensión de productos en específico. El capítulo dará una aproximación general a los contenidos que circulaban en los medios de comunicación, para que se entiendan las normas que cualquier producto cultural debía seguir para poder circular.

Las fuentes que se emplearon son documentos oficiales y hemerográficas. El libro *El Tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa* escrito conjuntamente por Claudia Fernández y Andrew Paxman fue empleado como fuente porque es una investigación exhaustiva sobre el gigante de las telecomunicaciones en México, cuyo repaso fue útil para comprender la relación de esta corporación con el régimen político. Asimismo, resultó indispensable revisar el concepto de industria y de producción cultural. Para ello, recuperé la definición de Theodor Adorno y Max Horkheimer en los ensayos pertenecientes a su libro *Dialéctica de la Ilustración*. Sin embargo, como se tratan de análisis de la sociedad de masas norteamericana durante la primera mitad del siglo XX, tales conceptos fueron puestos en perspectiva histórica y contrastados con las particularidades del contexto mexicano y de Televisa como industria cultural en este país.

Cabe mencionar que únicamente se ahondó en la televisión, para poder hablar del programa “Música sin fronteras”. Por cuestiones de delimitación no se ahondará en la radio en México, a pesar de que décadas antes de la temporalidad de esta tesis era el medio de comunicación dominante. Considero más importante para estudiar la época que nos compete la existencia de este programa de televisión.

El Capítulo 2 es un repaso general tanto de la situación política en México, como del panorama que vivió el *rock*, antecedente del *metal*, desde 1960 hasta la década siguiente. Funciona para explicar un momento inicial y situar al lector en el contexto político. Se enfatizará en este punto en el carácter autoritario del mismo para entender sus repercusiones en el ámbito de la cultura. También se habla del Festival de Avándaro como

un acontecimiento que marcaría un antes y después no sólo en el *rock*, sino de toda la contracultura en México. Se finaliza con una general aproximación a la situación marginal que vivió dicha música durante la década de los setenta. Todo lo anterior se hará para comprender el conjunto de valores que hizo circular el *rock* en México y saber de qué forma se contrastaba con el *statu quo* que se reproducía mediante el discurso del partido oficial.

El corpus de fuentes consistió principalmente en la revisión de entrevistas, videos documentales y en testimonios escritos de participantes del *rock* de los sesenta y de la contracultura en nuestro país. En cuanto al último tipo de fuentes, destaco los relatos de Federico Rubli, quien –como veremos– narran su experiencia como joven rockero de la época. Él hace hincapié en el autoritarismo gubernamental y la campaña negra que impulsaron los medios. Es importante revisar este tipo de perspectivas, pues se suele pasar de largo la experiencia de los sujetos implicados.

En el Capítulo 3 se trata sobre el desarrollo del *metal*, su llegada a tierras mexicanas y de los espacios que surgen para la reproducción del género. Analizo la función del Tianguis del Chopo, pues, durante mucho tiempo, fue el principal espacio de socialización para los metaleros, cuyo estudio funciona como una muestra para llegar a una aproximación de las experiencias de quienes componían la escena en la capital de México. De este modo, el capítulo funcionará como una suerte de aproximación a la condición de marginación que sufrió el *heavy metal* en su momento inicial y el cambio en el contexto de su producción que lo llevó a una eventual reinscripción –término empleado por la historiografía. El capítulo termina después de abordar la primera disquera y casa organizadora de conciertos de *metal* en México, para comprender las asociaciones y los modos de producción de esta práctica cultural en estos momentos de marginación.

Para este capítulo se emplearon fuentes documentales, entrevistas, bibliográficas y testimonios escritos. Como mencionan González y Rolle, aunque no sea el propósito de la investigación, para estudiar cualquier práctica musical como manifestación de un proceso social, se debe en primer lugar partir de la comprensión estética: sus componentes internos.

El enfoque que hace Deena Weinstein en *Heavy Metal. The Music and Its Culture* facilitó el estudio del objeto. La autora propone tres ejes principales para comprender cualquier música: la dimensión sonora, la lírica y estética. Lo anterior permitiría llegar a una comprensión general del fenómeno musical, que es importante antes de ver sus repercusiones sociales.

En el Capítulo 4, por su cuenta, analizo la definición y aplicación del neoliberalismo en México, sus repercusiones en el ámbito de la cultura y el caso del canal ECO y el programa “Música sin fronteras” como una suerte de derivados de dicho proceso de cambio. Para que pudiera existir esta emisión debían de darse las condiciones que permitieron que la industria cultural se abriera. Esto le afectaría en muchos aspectos: desde los contenidos que transmitían los medios de comunicación hasta su relación con el régimen. Por ende, este capítulo explicará el papel que jugó la industria cultural mediante sus contenidos en este momento de liberalización para socializar ideas relacionadas a la apertura y a la globalización.

En cuanto a las fuentes se emplearon crónicas, entrevistas, documentos oficiales, hemerografía y las emisiones de Música sin fronteras que se encuentran en *Internet*, específicamente en YouTube. Los conceptos claves fueron neoliberalismo, globalización y apertura cultural. Para desarrollarlos me apoyé en *A Brief History of Neoliberalism* de David Harvey y diversos artículos de Javier Esteinou Madrid, los cuales me permitieron problematizar las implicaciones culturales del neoliberalismo. *La globalización* de Zygmunt Bauman me sirvió a su vez para delimitar este término.

Por último, en el Capítulo 5 hablo de la normalización del *metal* en México. Para ello, contrasto la realización de los primeros conciertos masivos con las nuevas formas de producción cultural. Analizo la producción y distribución de *heavy metal* bajo los esquemas las grandes industrias masivas como OCESA, la filial de “Grupo CIE” en México. También me referiré a la respuesta social reflejada en su aceptación, como consecuencia de la normalización. De este modo, la tesis concluye con un énfasis en los cambios en la

producción y reproducción musical como consecuencia de una transformación de mentalidades, debido a su relación con procesos sociohistóricos.

Las fuentes empleadas fueron encuestas, boletines de empresas, páginas web de éstas y de festivales; así como carteles, boletos y videos de conciertos, entrevistas con músicos y realizadores de eventos y en fuentes hemerográficas. Para introducirme en la reflexión sobre la normalización y la institucionalización, me serví de los libros *Vigilar y castigar* e *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault.

En general las fuentes primarias que se usaron a lo largo de toda la tesis fueron testimonios orales, documentos oficiales, entrevistas a participantes en periódicos, videos de conciertos y programas de televisión completos disponibles en *Internet*. Las dificultades para cada una de las fuentes, sobre todo para los documentos oficiales y las entrevistas hechas por medios impresos se debieron más al tiempo de redacción de la tesis, pues cuando se esbozó el proyecto la pandemia por Covid-19 estaba en su pico más alto. Acudí al Archivo General de la Nación (AGN) y a la Hemeroteca Nacional casi al final de la investigación. Afortunadamente el resto del corpus lo encontré digitalizado, lo cual me obligó a replantear mi acercamiento a éste y varios aspectos de la metodología.

Otro punto positivo es que los documentos oficiales no fueron difíciles de obtener porque principalmente fueron decretos estatales, los cuales sirvieron para poner en contraste lo correspondiente a instituciones, encontrado en otras fuentes. En cuanto a la hemerografía, considero que fue más difícil encontrar medios que hablaran del fenómeno. El único que encontré que hablaba de música e inclusive del programa “Música sin fronteras” fue el periódico *Unomásuno*. Estos reportajes y entrevistas me sirvieron para darle otro sentido a los episodios del show que están disponibles en la *web*.

Con los testimonios orales tuve que ser más cuidadoso, no por desconfianza de la veracidad de los relatos sino porque cada protagonista se ubicaba en sitios distintos, aunque sea del mismo hecho como Avándaro (Federico Rubli estaba en los hechos y Armando Molina se encontraba grabando el programa, por ejemplo), por lo que siempre tuve presente

“Música sin fronteras”: historia de la transición al régimen neoliberal (1988-1992) en la Ciudad de México desde el *heavy metal*

la perspectiva de cada actor consultado. Estos testimonios están disponibles en YouTube. Para dar con ellos no hubo mucho problema, pues hay canales dedicados a la historia del *rock*, mismos que suben los videos de conciertos y de “Música sin fronteras”.

Capítulo 1. La industria cultural en México

Para entrar en el objeto de estudio que es la normalización del *heavy metal* es pertinente primero trazar un esbozo de la industria cultural, pues ésta se volvió un actor crucial para el proceso antes descrito. Ella contribuyó, como se sostendrá en la tesis, a la desestigmatización que tuvo el *metal* a partir de las últimas décadas del siglo pasado.

A continuación, hablaré brevemente del contexto cultural en México, el cual servirá para adentrarnos en las características de la producción cultural y el marco en el que se inserta el *rock* y el *metal* para su producción y distribución. Empezaré abordando qué se entiende como industria cultural.

1.1 Industrias culturales

Como tal las industrias culturales no podrían definirse como entidades físicas homogéneas, como el concepto tradicional de industria. Más bien se trata de un término surgido en las ciencias sociales para designar a una red de actores involucrados en la producción de un bien cultural.¹⁴ Algunos teóricos culturales la definen como el motor de la economía capitalista durante el siglo pasado.¹⁵ Ángel Carrasco añade que fue un concepto introducido al pensamiento occidental para: “[...] desentrañar el contenido ideológico de una de las manifestaciones supraestructurales más características de la sociedad de masas: el inquietante fenómeno consistente en la aplicación de procesos de producción, distribución y consumo [de] fenómenos culturales...”¹⁶

Los primeros teóricos que emplearon el término de industria cultural fueron Theodor Adorno y Max Horkheimer, quienes pertenecieron a la llamada Escuela de

¹⁴ Dominic Power, *Cultural Industries and the Production of Culture*, Routledge, Reino Unido, 2004, p. 3.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ángel Carrasco, “Industria cultural e ideología: mercado, cultura y comunicación. Revisión de conceptos para repensar la convergencia global”. *Mercado y políticas de cultura y comunicación en el mercado global* (Conferencia impartida en la Universidad Rey Juan Carlos), Madrid, 2010, p. 332.

Frankfurt. Esto lo hicieron en un ensayo titulado “Industria cultural: Ilustración como un engaño de masas”, que apareció compilado en su obra conjunta *La Dialéctica de la Ilustración*. En dicho texto, los autores estudian los fenómenos de cohesión y coerción surgidos en regímenes totalitarios en Europa y en la sociedad de consumo norteamericana. La tesis central es que las industrias culturales están al servicio del dominio de los sujetos a nivel individual y colectivo mediante la producción y el consumo de bienes culturales como la música, el cine, el teatro y la radio.

Pretendidamente, estos productos tienen un contenido ideologizante, cuyo objetivo sería crear sentidos de pertenencia hacia sociedades controladas mediante modelos de subjetivación. Por ende, tales productos existirían para normar los deseos –lo permitido y lo prohibido– y reconducirlos de modo uniforme, de acuerdo con el interés y a los objetivos del Estado. Se conformaría así un nuevo actor que legitimaría al régimen: la masa, la cual surge como “...efecto de procesos de legitimación y lugar de manifestación de la cultura en la lógica de la mercancía...”¹⁷

Para Theodor Adorno y Max Horkheimer la masa únicamente existe para validar y someterse al sistema, entregándole su tiempo libre, de forma inconsciente, a cambio de recibir productos para el consumo y así entretenerse y volver más disfrutable su vida.¹⁸ Para ellos, la industria cultural no sólo era un mero aparato de propaganda sino era el propio corazón de la ideología. Por eso es por lo que dicho concepto se ubica en el centro de varios ensayos suyos.¹⁹

Para convertirse en el agente conformador de la masa es necesario que la industria cultural se vuelva no sólo el monopolio de producción cultural de un régimen existente durante el capitalismo tardío, sino el monopolio mismo de lo que se entiende por cultura. Esta industria teje –según Adorno y Horkheimer– una compleja red hegemónica para la

¹⁷ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, México, 1987, p. 48.

¹⁸ Theodor Adorno, Max Horkheimer, *La industria cultural. Apostilla por Luis Ignacio García, El cuenco de plata. Colección: Cuadernos de plata, Buenos Aires, 2013*, p. 36.

¹⁹ Dominic Power, *Op. cit.*, p. 5.

producción y distribución de productos. Lo que entra dentro de la red masiva será incluido en el concepto de cultura; lo excluido es invisible para la masa, pues los canales de distribución serán acaparados por la industria. A propósito de la radiofonía de mediados del siglo XX los autores en cuestión dicen:

...Cualquier huella de espontaneidad del público en el marco de la radio oficial es dirigido y absorbido, en una selección de especialistas, por cazadores de talento, competiciones ante el micrófono y manifestaciones domesticadas de todo género. Los talentos pertenecen a la empresa, aun antes de que ésta los presente: de otro modo no se adaptarían tan fervientemente...²⁰

Dado que los bienes culturales tienen la finalidad de crear una masa que legitime a la ideología y a los regímenes en sí, son muy bien pensados de inicio a fin.²¹ Para Adorno y Horkheimer nada se le escapa a la ideología; no habrá nada espontáneo ni que esté exento de un cálculo profundo. Cualquier trama que incluya una narrativa diferente de lo establecido, en donde el espectador no cumpla un rol pasivo o que se salga del *cliché*, será considerada peligrosa, y no deberá de publicarse. Prevalecerá la estandarización en la producción y la uniformidad en los guiones.²²

Para que un contenido sea permitido deberá ser fácil, según la lógica previamente moldeada al espectador –la trama, los personajes, la ambientación, etc.–; y así éste no tenga que pensar al estar en contacto con el producto. Las historias en el cine, por ejemplo, tendrían según los autores siempre la misma fórmula narrativa. Esto para no incomodar al público y sacarlo de su zona de *confort*: “El esquematismo del procedimiento se manifiesta en que, finalmente, los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo...”²³

El término de industria cultural, en síntesis, fue empleado por Adorno y Horkheimer para adentrarse en el corazón ideológico de los estados totalitarios. Posteriormente, fue

²⁰ Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Op. cit.*, p. 10.

²¹ Theodor Adorno, “La televisión como ideología”, en Theodor Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad II. Investigaciones entradas*, Akal, Madrid, 2009, p. 461.

²² *Ibid.*, p. 455.

²³ Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Op. cit.*, p. 13.

adoptado por sociólogos, antropólogos, historiadores y teóricos de la cultura para abordar el funcionamiento de las sociedades capitalistas contemporáneas mediante el estudio de bienes culturales producidos a nivel masivo. Muchos autores siguen ubicando a la industria cultural como un agente clave en la construcción y reproducción de ideologías.²⁴

Dicho concepto ha sido resignificado, posterior a la Escuela de Frankfurt. Edgar Morin, por ejemplo, ha criticado la aproximación anterior por ser totalizante. Él no define a la industria cultural como un modo de racionalidad absoluta, sino como el modelo actual de producción cultural que no está exenta de singularidades y donde no hay un sentido unidireccional en la producción.²⁵ La reflexión actual en torno a dicho término pretende darles a los sujetos un lugar diferente; éstos ya no ejercerán únicamente el consumo, sino que podrán resignificar a la propia industria cultural, según cómo aquéllos vayan apropiándose de la cultura.²⁶

En este giro del concepto, Jesús Martín-Barbero habla de las *mediaciones*, como los mecanismos por los que la industria cultural se va readaptando. A diferencia de Adorno y Horkheimer quienes tienen una idea fija de la cultura, Martín-Barbero menciona que ésta cuenta con “[...] una espontánea capacidad de adherirse a las condiciones materiales de vida y sus cambios, y a veces un valor político progresista, de transformación.”²⁷ Las mediaciones serán el uso que se le den a los medios de la industria cultural, que la resignifiquen desde dentro.²⁸

Se desarrolló posteriormente, un modelo económico basado en el consumo cultural, en países con un modelo capitalista. Según Dominic Power, la producción cultural masiva depende de las demás industrias denominadas pesadas: la energética, la minera y la metalúrgica. Es decir, las economías capitalistas basadas en la producción cultural tienen

²⁴ Dominic Power, *Op. cit.*, p. 7.

²⁵ Edgar Morin, *L’Espirít du temps 1: Névrose*, Gasset, París, 1962, p. 77.

²⁶ Jesús Martín-Barbero, *Op. cit.*, p. 208.

²⁷ *Ibíd.*, p. 85.

²⁸ *Ibíd.*, p. 207.

desarrolladas las industrias pesadas. Existen en países económicamente estables y fuertes, en donde la producción de insumos básicos está cubierta.²⁹ Paddy Scannell agrega que la industria cultural –por consiguiente– produce bienes cuyo carácter no es esencial, sino más bien simbólico e ideológico. Su consumo es más por placer que por necesidad, y son disfrutados durante los ratos libres.³⁰

Para Power el objetivo de la actual industria cultural es la comercialización de cualquier bien posible, ya que ésta sólo se preocupa por el fortalecimiento del mercado mundial. La comercialización de los bienes se ha llevado ya al extremo; cualquier cosa material o no material es objeto de mercantilización. Cualquier disfrute puede ser monetizable. Además, Ángel Carrasco nos dice que con la globalización y la expansión de las economías, las industrias se han diversificado.³¹ Ello, continúa, se relaciona con el acelerado desarrollo de nuevas tecnologías y de medios de comunicación hacia finales del siglo XX. Para estas fechas, las clases medias de las sociedades metropolitanas, del sur y del norte global vieron incrementarse su oferta de entretenimiento.

Según Enrique Sánchez Ruiz, mediante la producción en masa el capitalismo tardío pretendidamente pluralizaría la generación y circulación de bienes culturales. No obstante, dadas las condiciones desiguales en las que históricamente surgen las industrias culturales, algunas tienen mayor presencia que otras, volviéndose auténticos monopolios. En síntesis, nos dice el autor, sucedió lo contrario de lo que argüía.³²

En la misma sintonía, Paddy Scannell plantea que, en el régimen neoliberal, la ideología que circula por las industrias culturales ya no querrá producir sujetos obedientes a un régimen político, sino al libre mercado. Su fin será un ciclo de consumo-disfrute.³³ Para

²⁹ Dominic Power, *Op. cit.*, p. 4.

³⁰ Paddy Scannell, *Television and the meaning of live*, Polity, Reino Unido 2014, p. 79.

³¹ Ángel Carrasco, *Op. cit.*, p. 338.

³² Enrique Sánchez Ruiz, “Industrias Culturales, Diversidad y Pluralismo en América Latina”. *Cuadernos de Información y Comunicación* (Revista de la Universidad Complutense de Madrid), Madrid, Vol. 11, 2006, p. 209.

³³ Paddy Scannell, *Op. cit.*, p. 80.

Ángel Carrasco, finalmente, los medios de comunicación y entretenimiento estarán al servicio de la validación del *statu quo*, desde el plano individual hasta el colectivo.³⁴

Muchos países cuentan con una industria cultural desarrollada, México es un país que ha apostado mucho a su producción cultural. A continuación me referiré a las características particulares de la industria cultural mexicana, para entender cómo era el contexto de producción, que primero excluyó de sus canales de comunicación al *heavy metal*, por las razones ya descritas, para después incluirlo en sus dinámicas.

1.2 La radio y televisión en el México nacionalista

Hasta antes de la apertura comercial que ocurrió la década de los ochenta, la vida cultural en México estaba regida por los intereses del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y los medios de comunicación funcionaban como aparato ideológico. Según Fernando Mejía Barquera, este último aspecto era más evidente en tiempos de elecciones presidenciales, donde Telesistema –que luego se convirtió en Televisa– le dedicaría mucho más tiempo de cobertura a la campaña del candidato del partido hegemónico que a los de oposición, y sin disimular su simpatía.³⁵

Aunado a esto, tiene que entenderse que hasta la década de 1980 la industria del entretenimiento funcionaba como un monopolio. El gobierno otorgó contratos y concesiones a la empresa Telesistema, más que a otra. Para Michael Parkin, los medios independientes, que generalmente subsistían en la carencia, terminaban por fusionarse con el gigante de la comunicación en México.³⁶ El régimen no prohibía la competencia, mas no fomentaba las condiciones para que ésta fuera equitativa.

En *El capital monopolista* de Paul Baran y Paul Sweezy se dice que los monopolios existen como sociedades anónimas, donde varios accionistas intervienen con capital a

³⁴ Ángel Carrasco, *Op. cit.*, p. 339.

³⁵ Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano. Volumen I (1920-1960)*, Fundación Manuel Buendía, México, 1991, p. 11.

³⁶ Michael Parkin, *Economía*, Pearson Educación, México, 2009, p. 240.

cambio de beneficios. Su crecimiento se da con base en fusiones con empresas más pequeñas, por lo que es permanente, no tiene fin.³⁷ Dado que no hay competencia real, los empresarios fijan precios y reglas del juego según sus intereses y antes que de los del bien común.³⁸ Este modelo de negocio fue tomado y pensado desde un inicio por el empresario Emilio Azcárraga Vidaurreta para consolidar Telesistema y así garantizar la permanencia de este consorcio de entretenimiento multimediático.

Conocido por sus cercanos como *el León*, Emilio Azcárraga Vidaurreta, fue el empresario de medios de comunicación más poderoso e influyente de México en el siglo XX. Mediante diversas estrategias hizo prevalecer el dominio de su empresa mediática sobre otras. Sin haber ocupado ningún cargo como funcionario, su papel trascendió al plano político. Consiguió que el gigante Telesistema no sólo fuera *el* medio de entretenimiento, sino un pilar del régimen político. Para Claudia Fernández y Andrew Paxman, Telesistema fue clave para la estabilidad que durante décadas hubo en el país.³⁹

Según Claudia Fernández y Andrew Paxman su experiencia en el medio de los fonógrafos y posteriormente en la radio lo volvió un empresario ambicioso. Se hizo del equipo más moderno del momento, lo cual permitió darles mayor calidad a sus transmisiones, ampliar su cobertura y, en síntesis, doblegar a la competencia. Sin embargo, su posición determinante dentro de la industria mexicana del entretenimiento la adquirió al incursionar en el medio de comunicación del futuro: la televisión. Azcárraga Vidaurreta le tenía bastante fe a esta nueva industria, que para la década de los cincuenta ya era muy popular en EE. UU., pero no tanto en México. Habiendo predicho este éxito, su empresa XEW-TV se hizo del Canal 2 de la televisión abierta. Su competencia era el Canal 4, manejado por Rómulo O' Farril, un prestanombres de Miguel Alemán.⁴⁰

³⁷ Paul Baran, Paul Sweezy, *El capital monopolista*, Siglo XXI, México, 1975, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 50.

³⁹ Claudia Fernández, Andrew Paxman, *El Tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, Debolsillo, México, 2021, p. 50.

⁴⁰ En la práctica, Alemán le daba a O' Farril contratos de forma discrecional para administrar el canal, a cambio de un beneficio económico. *Ibid.*, p. 74.

No fue casualidad que en el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952) se diera el crecimiento de la televisión en México. Según Enrique Bustamante, en este periodo se debatía si la televisión debiese ser parte de la administración pública, siguiendo el modelo británico de la BBC, o si –por el contrario– correspondía que se dejara en manos de la iniciativa privada, como el modelo norteamericano.⁴¹ Para Aleida Pérez Cruz, en América Latina triunfó el segundo modelo, debido a las presiones que ejercieron empresarios de este medio a sus respectivos gobiernos. En la región, la iniciativa privada conformó la “Organización de Televisión Asociada” con la intención de controlar este medio de comunicación a través de concesiones.⁴²

En México, nos dice Francisco Vidal Bonifaz, el poder de la transmisora de Azcárraga escaló vertiginosamente, a pesar del favoritismo de Alemán hacia O’ Farril. Como era de esperarse este último desplegó una labor proselitista a favor del régimen.⁴³ El posicionamiento de Azcárraga, además, se vio favorecido durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), periodo en el cual se desmontó la preferencia presidencial por O’ Farril. Según Fernández y Paxman, Ruiz Cortines promovió la anticorrupción en las telecomunicaciones mexicanas, pero sobre todo, sentó las bases para que las dos empresas televisivas más grandes se fusionaran, acelerando así la expansión geográfica de este medio de comunicación.⁴⁴

Así, en 1955 surge la empresa Telesistema Mexicano. Como presidente ejecutivo, Azcárraga Vidaurreta logró consolidar una posición de cercanía con el régimen político mexicano, pues su televisora se instituyó como una suerte de intermediario entre el

⁴¹ Enrique Bustamante, *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 32.

⁴² Aleida Pérez Cruz, *La televisión comercial abierta en México ante la competencia de las nuevas formas de televisión*; asesor Rafael Ahumada Barajas. Tesis que para obtener el grado de Licenciada en Comunicación y Periodismo. UNAM, México, 2019, p. 14.

⁴³ Francisco Vidal Bonifaz, “La historia del monopolio de la televisión abierta en México (1950-1993)”, *Expresión, cultura y participación ciudadana. Los escenarios de la Comunicación al cierre de un ciclo. XXIX Encuentro Nacional AMIC*, Nuevo León, 2019, p. 447.

⁴⁴ Claudia Fernández, Andrew Paxman, *Op. cit.*, p. 79.

gobierno y “el pueblo”.⁴⁵ Para Mejía Barquera, los medios de comunicación hegemónicos se subordinarían voluntariamente al Estado;⁴⁶ mientras que el PRI era el monopolio en la política, Telesistema lo sería en la cultura. Ambos actores tejieron una relación de interdependencia y cada uno funcionó como una pierna distinta que mantenía al sistema de pie, según Fernández y Paxman.⁴⁷

Como veremos en el siguiente capítulo, a mediados del siglo se consolidó en México un régimen en el que el partido hegemónico era el gran protagonista de la vida política. Su poder lo usó para justificar prácticas autoritarias, para aquello que fuera transgresor o subversivo. El régimen priísta, como lo demuestran Fernández y Paxman, usó a la televisión para llevar a gran parte del territorio mexicano un mensaje de unidad nacional. Por ello, Telesistema adoptó una postura nacionalista, generando contenidos con relación a lo que significaba ser mexicano. Es decir, mediante la publicidad y la programación se moldearon gustos, imaginarios sociales y aspiraciones. Para Fernández y Paxman la televisión se encargó de formar la mentalidad mexicana, con el propósito de tener ciudadanos obedientes, patriotas y simpatizantes del régimen.

Azcárraga estudió arduamente la televisión estadounidense. Observó que, en aquel país su éxito se debió a la influencia que ejercían los medios en los patrones de consumo, los gustos, modelos sociales, aspiraciones, opiniones políticas y hasta en el lenguaje

⁴⁵ La credibilidad de la empresa ha ido en picada desde hace más de dos décadas. Esto queda reflejado en una encuesta en 2012 realizada por la Secretaría de Gobernación, encargada al INEGI, en donde a los participantes se les preguntó por la confianza que le tenían a la televisión en una escala del 0 al 10 donde el 0 es nada y el 10 es mucho. En dicho sondeo el rango de calificaciones que predominó fue del 0 al 6 (con un 39.2%), seguido del 7 y 8 (con 37.7%) y por último se encuentran quienes le dieron a dicho medio un 9 ó 10 (con apenas un 22.8%). *Vid.*: Secretaría de Gobernación, Encuesta Nacional sobre Cultura Política y Prácticas Ciudadanas 2012, México, 2012, https://fomentocivico.segob.gob.mx/work/models/FomentoCivico/Documentos/PDF/CultDemo/ENCUP_Resultados_2012.pdf (consultado el 23 de enero de 2023). Por otro lado, en una encuesta realizada por la empresa Mitofsky mostró que del 2008 al 2012 la confianza en la televisión había caído de un 27% a un 20%. *Vid.*: Consulta Mitofsky, “México: confianza en instituciones. Encuesta nacional en viviendas”, México, agosto de 2012, http://consulta.mx/web/images/MexicoOpina/2012/20120830_na_Confianza_Instituciones.pdf. (consultado el 23 de enero de 2023).

⁴⁶ Fernando Mejía Barquera, *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ Claudia Fernández, Andrew Paxman, *Op. cit.*, p. 49.

mismo. Para hacerlo efectivo, los creadores de contenido debían estudiar cuáles de éstos son del gusto de la audiencia para meter todos estos conceptos en la gente de forma casi imperceptible. Sin darse cuenta, nos dicen los ya citados Fernández y Paxman, los espectadores recibirían una buena dosis de ideología de forma voluntaria.⁴⁸

Cuando Emilio Azcárraga Vidaurreta hereda la empresa a su hijo Emilio Azcárraga Milmo, *el Tigre*, durante los años sesenta, el panorama político y social estaba cambiando. Si el León conformó Telesistema para convertirla en la empresa de telecomunicación más poderosa de México, su hijo, el Tigre logró convertir la televisión en el medio hegemónico. No sólo por el aspecto económico a partir de la venta de los aparatos y la publicidad, sino por su papel en la conformación de una identidad social y por la perpetuación de valores. Durante gran parte del siglo XX, y a falta de medios independientes o lejanos al régimen, el Tigre logró posicionar a la televisión mexicana como el medio de comunicación a través del cual circuló la ideología del régimen político; al mismo tiempo, y mediante su programación, también forjó un régimen sociocultural centrado en la familia heteropatriarcal, las “buenas costumbres” y el consumo.

Bajo este esquema monopólico funcionaba la distribución de contenidos en México. Esto impactó en la producción cultural de muchos tipos de bienes, incluidos la música popular. Como se abordará más adelante, Telesistema, y luego Televisa, tuvieron también el dominio de la producción musical. Esta empresa dominaba el sector disquero –como se detallará a continuación–. Si nos remitimos a los postulados de Adorno y Horkheimer, lo que se consumía en México a mediados del siglo XX estaba dictado por los intereses de la industria. Se abordará cómo la empresa de los Azcárraga se convirtió en industria cultural, entendiendo el concepto como se explicó anteriormente. Ello es importante porque así entendemos cómo se da la exclusión que tuvo el *metal* de estos canales de comunicación.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

1.3 La consolidación de Telesistema como industria cultural

A diferencia de su padre, quien se enfocó más en la industria de la televisión, Azcárraga Milmo expandió su poder hacia otros medios, se diversificó. Como consecuencia: construyó el Estadio Azteca en 1962, compró el club de fútbol “Club América” y entró al mundo de la música. Telesistema ya incluía en sus programas actos musicales de moda, como el movimiento de *rock* que existía en la época. En 1963 la empresa EMI envió a un emisor suyo para establecer una sociedad con alguna empresa mexicana. Y fue precisamente Telesistema la compañía elegida, pues ésta era poderosa y contaba con una variedad de artistas, quienes podrían integrarse a EMI. Finalmente se firmó un contrato de unión, lo que situaba a Azcárraga Milmo como socio en México de EMI.⁴⁹

Sin embargo, el Tigre no era el único que estaba incursionando en el mercado musical, su primo Rogerio Azcárraga Madero, gracias a la ayuda del León, fundó el sello discográfico Orfeón en 1958.⁵⁰ Mientras que EMI, de la mano del Tigre, distribuyó en México los álbumes de bandas muy famosas de *rock* angloparlante como The Beatles o The Beach Boys, Rogerio Azcárraga financiaba y distribuía la música de artistas mexicanos de distintos géneros, entre ellos el *rock*, que estaba de moda. Exponentes muy famosos en aquel momento como los Rockin’ Devils, Los Locos del Ritmo, Enrique Guzmán, Los Hooligans, César Costa, Los Rebeldes del Rock, entre otros, pasaron por esta empresa discográfica, la cual en poco tiempo acaparó la producción discográfica en México.⁵¹

La disquera Orfeon utilizó los medios de comunicación existentes del momento (la radio y principalmente la televisión), para impulsar la carrera de los artistas del *rock* de aquel entonces. Es así como nació el programa de televisión “Discotheque Orfeon A GoGo”, emitido en el Canal 2 de la televisión abierta, en donde se presentaron artistas que tenían contrato con dicha disquera; sería un antecedente para los posteriores programas

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 138.

⁵⁰ Orfeon, *¿Quién fue Don Rogerio Azcárraga*, 2022, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=BN36-w2Aipc> (consultado el 21 de febrero de 2023).

⁵¹ Discogs, sitio oficial, <https://www.discogs.com/es/> (consultado el 21 de febrero de 2023).

musicales de Televisa, como “Siempre en domingo”. Este programa, como se puede observar en diversos fragmentos recuperados en YouTube, consistía únicamente en videos de artistas, sin interrupción.⁵² Con ello, la industria cultural tuvo las vías destinadas a la circulación musical

Telesistema se volvió la principal empresa que impulsaba carreras musicales. Según el testimonio de Ricardo Roel, vocalista del grupo Los Hooligans, a través de concursos que organizaba la propia empresa se les daba contratos a grupos de *rock*, y ello les daría oportunidad de recibir cobertura mediática y, en general, de tener una carrera en la industria. El entonces joven periodista Raúl Velasco buscaba jóvenes promesas del *rock* en distintos bares o salones y los invitaba a algún concurso. Siguiendo las palabras de Roel y según su testimonio, al ganar uno de estos concursos pudieron: “grabar en sedes de Columbia y hacer una película... y fue como nació el grupo [Los Hooligans]”.⁵³

En los sesenta el *rock* era un producto mediático dulcificado –como se detallará más adelante– y que no supuso preocupación alguna para el sistema, porque fue impulsado por la propia industria cultural. A inicios de los setenta, después del Festival de Avándaro, los medios de comunicación vieron con otros ojos a ese fenómeno cultural. Fue comprendido como un peligro que debería de excluirse de los medios, debido a que éste alejaba a las juventudes mexicanas de las “buenas costumbres”.

Se puede hablar de que Telesistema funcionó como industria cultural ya que se volvió la institución dominante para la distribución de cultura, tal como se definió al inicio. Esta empresa creó los cánones de lo permitido, lo que es viable para su distribución, y por otra parte lo que no lo es. Como se verá más adelante, el *rock* por diversas circunstancias fue sacado de estos canales, razón por la que fue un movimiento cultural excluido.

⁵² Viajero73, *Discotheque Orfeon A GoGo (1965)*, 2021, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=kOfiR_pQmLQ (consultado el 2 de marzo de 2023).

⁵³ Buscando el rock mexicano, *Los Hooligans con Ricardo Roca – Buscando el rock mexicano*, 2021, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=jxIbmSEeESU> (consultado el 3 de marzo de 2023).

Capítulo 2. Origen y prohibición del *rock* en México

El *rock* llega a México a inicios de la década de los sesenta. La proximidad de este país a los Estados Unidos (EE. UU.) volvió inevitable su llegada. Sin embargo, existieron muchos más factores internos en México que fueron causantes de esto. Más que un género musical, por sus implicaciones sociales, culturales y políticas se trata de un fenómeno amplio. Algunos expertos del tema, como Federico Rubli y Eric Zolov, coinciden en que se trató de una manifestación urbana que, en nuestro país, principal y originalmente interpeló a las incipientes clases medias. Fuera de las grandes metrópolis el *rock* era prácticamente desconocido.⁵⁴ Desde su origen, tanto en el mundo como en México, fue un índice sonoro de otra urbanidad y modernidad. Urbanidad rockera que, como veremos, primero fue “dulcificada”, luego proscrita y finalmente normalizada.

2.1 1960, un modelo económico al servicio del consumo

Con la instauración de los gobiernos llamados postrevolucionarios, desde el establecimiento del Partido Nacional Revolucionario, el nuevo grupo en el poder tuvo como objetivo principal la creación de instituciones para la conducción del país. Esta sería la ruta, según este plan de gobierno para el fortalecimiento de diversos sectores del país, incluido el económico. El historiador Luis Aboites menciona que para lograr esto, el propio Estado pensaba que para lograr la estabilidad debería ampliar su “[...] capacidad para influir en la economía nacional...”⁵⁵ Es decir que mientras más presencia tuviera el gobierno, se traduciría, según esta lógica en mayor estabilidad.

⁵⁴ Eric Zolov, *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del estado patriarcal*, Rafael Vargas Escalante (trad.), Norma, México, 2002, p. XIII.

⁵⁵ Luis Aboites, Engracia Loyo, “La construcción del nuevo Estado, 1920-1945”, en Erik Velásquez García, Enrique Nalda, *et. al.*, *Nueva historia general de México*, El Colegio de México, México, 2019, p. 629.

Se instauraría así un modelo económico y político, que, sin dejar de ser capitalista, le apostaría al intervencionismo estatal. Este periodo que inicia en la década de 1940 y concluye en 1970 es conocido por los historiadores como el Milagro mexicano. Se le llama así porque sería un periodo en el que la economía mostró signos de gran crecimiento. Por ejemplo, el Producto Interno Bruto (PIB) pasó de menos de 50 mil pesos en 1930 a más de 90 mil en 1950.⁵⁶ Soledad Loaeza indica también que el crecimiento económico se puede ver en otras mediciones. Menciona que entre 1949 y 1958 hubo un crecimiento del 6%.⁵⁷

Los resultados en materia económica se debieron a la política industrializadora, al control del tipo de cambio para generar certidumbre a los inversionistas y el apoyo del gobierno a sectores productivos. Todo ello se estaba reflejando en un aparente crecimiento económico. Sin embargo, este progreso no llegó a toda la población.

El proyecto político mexicano que se estableció desde la mitad del siglo pasado hasta la década de los ochenta tenía el propósito de industrializar y priorizar lo urbano sobre lo rural.⁵⁸ En este contexto, la ciudad era sinónimo de progreso, mientras que el campo lo era de retroceso. Según la narrativa de la clase gobernante, en la ciudad estaba el capital, la inversión y el desarrollo, necesarios para traer riqueza al país, y romper con el lastre premoderno de la vida del campo y décadas de inestabilidad postrevolucionaria.

A partir de la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952), quien fue el primer presidente civil, el estado postrevolucionario dio el giro hacia lo urbano. A su vez, el hecho de que México comenzó a ser gobernado por egresados universitarios y ya no por militares fue también una señal de cambio. Engrosar la clase media se volvió la meta del régimen y

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 630.

⁵⁷ Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en Erik Velásquez García, Enrique Nalda, *et. al.*, *Op. cit.*, p. 667.

⁵⁸ El campo y las clases trabajadoras aumentaron sus niveles de rezago durante el periodo conocido como el “Milagro mexicano”. Hubo como consecuencia numerosas movilizaciones a finales de la década de los cincuenta como la de los ferrocarrileros, la del Movimiento magisterial (MRM) y el movimiento agrario liderado por Rubén Jaramillo. Todos ellos con el mismo desenlace: uso de la fuerza por parte del Estado, represión y persecución.

el actor que fue consecuencia y a la vez símbolo de esta modernización fue el joven universitario de clase media.

Mientras que fuera de las grandes ciudades la pobreza era un problema que parecía seguir creciendo, a pesar del discurso del Estado revolucionario, en las ciudades era claro el engrosamiento de las clases medias y, sobre todo, de los sectores populares que acrecentaron vertiginosamente la mancha urbana metropolitana.⁵⁹ La regulación de los precios de los bienes y servicios y los subsidios estatales ocasionaron que el nivel de vida aumentara notablemente en las ciudades, para ciertos sectores. Lo que se buscó fue apoyar el mercado interno mediante el consumo. El sector medio claramente fue el gran consumidor, y recibió atención durante la década de los sesenta.

Este modelo económico no sólo produjo un sector apto y con deseos de consumir, sino que, en general, transformó las bases de la cultura de consumo. Sin dejar de lado el discurso nacionalista –pues éste era fuente de legitimidad y de cohesión social del gobierno en turno–, la retórica del bloque gobernante dio una suerte de giro. Con ello se buscaba crear dos cosas: 1) una imagen moderna, urbana y desarrollada de México, al nivel de cualquier potencia económica, y que contrastara con los tiempos caóticos pautados por luchas internas en el país. 2) Consolidar en la sociedad una identidad ligada al consumo tanto nacional como extranjero, el cual cobraba cada vez más fuerza debido a la estimulación estatal de algunas operaciones transnacionales con EE. UU.

Muy al estilo estadounidense con el *American way of life*, este modo de vida ligado al consumo fue fomentado por los medios de comunicación masiva como la radio, la televisión y la prensa escrita. En un segundo plano, también tuvo un efecto ideológico, pues mediante el consumo, en el conjunto de la sociedad se fueron interiorizando valores en torno a la buena vida y la felicidad, por ejemplo. Paradójicamente, la ideología del nacionalismo se fusionó con la imagería del *American way of life* que circuló a través del consumo de los productos importados de EE. UU. En síntesis, se fomentó el consumo más

⁵⁹ Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en Erik Velásquez García, Enrique Nalda, *et. al.*, *Op. cit.*, pp. 675-676.

moderno y capitalista en la sociedad mexicana. Es así como los principales medios de comunicación masiva se volvieron actores importantes en el sistema económico mexicano. Su propósito fue el de direccionar el consumo de la sociedad y producir toda una cultura en torno a esta práctica.

No obstante, este estilo de vida que se promovía en los medios por anuncios publicitarios no se redujo a la promoción de artículos materiales de primera mano. También las artes y la cultura fueron un dominio privilegiado por las industrias culturales. Según Theodor Adorno y Max Horkheimer, las industrias culturales funcionan como aparatos de cohesión social, están al servicio del orden político y económico dominante y promueven la formación de ciudadanos obedientes.⁶⁰ Según esta teorización sobre la producción de bienes culturales la industria de la música, sobre todo a partir de la producción y circulación de la música grabada, ha moldeado las preferencias estéticas e ideológicas, así como las sensibilidades de generaciones enteras.

En México, hasta bien entrada la década de los noventa, la industria cultural funcionaba de acuerdo con los intereses del PRI. Y, al contrario, el Partido y el Estado mexicano dependían del tremendo poder que adquirió la industria cultural hegemónica; es decir, el oligopolio del entretenimiento mediático Telesistema (antecedente de la actual Televisa). El partido no sólo tomaba decisiones en el campo de lo político, económico y social, sino que regulaba la vida cultural. Cualquier cosa que fuera riesgosa para su hegemonía era objeto de censura y persecución. Cabe resaltar que la censura no siempre fue de forma vertical: de arriba a abajo. Muchas veces había autocensura por parte de los mismos medios de comunicación o incluso algunos contenidos considerados contestatarios fueron estigmatizados por parte de la misma sociedad. En estos procesos no siempre intervenía el Estado, como usualmente se narra.⁶¹ Desde el Estado y la industria cultural, en

⁶⁰ Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Op. cit.*, p. 11.

⁶¹ Todo esto se reflejará más claramente después del Festival de Avándaro, que se detallará más adelante. En: Federico Rubli, *Estremécete y rueda. Un relato acerca de la historia del rock en México correspondiente al periodo 1956-1976 a partir de vivencias personales*, Chapa, México, 2007, p. 523.

síntesis, se promovió el éxito de un modelo político y socioeconómico centrado en el consumo, la familia pequeñoburguesa y la obediencia patriarcal.

Para la década de los sesenta, que se consolidó este proyecto político, la presencia del Estado mexicano en ámbitos como el económico ya se había expandido a muchos otros, como el social y el cultural, como ya se explicó. Tuvo una forma de gobernar autoritaria para garantizar que continuara el crecimiento y la estabilidad. El discurso político de que la indicadores hablaban de una situación económica le dio legitimidad al gobierno de ejercer el poder a mano dura. Cualquier protesta social era relacionada por éste a una probable e indeseable desestabilización.⁶² Esto se verá más a detalle con la respuesta que tuvo el Estado con las expresiones contraculturales, como el *rock* y géneros adyacentes, los cuales fueron una especie de respuesta de los jóvenes al contexto autoritario.

2.2 La emergencia del *rock* en México

En EE. UU, en la década de los cincuenta, surgió el movimiento contracultural del *rock and roll*, el cual tuvo un gran éxito e impacto en la juventud. *Rock and roll* era más que música. Fue una actitud de rebeldía hacia la generación adulta, un desconocimiento de la autoridad, de las reglas y una actitud de libertad. Por ello, a los jóvenes que participaron del movimiento se les conoció como *rebeldes sin causa*, haciendo referencia a la película de James Dean que lleva el mismo nombre y que retrata la historia de un joven que encarna tal estilo de vida.

En un primer momento esta corriente juvenil fue vista con temor por un sector mayoritario de la sociedad norteamericana, según la historiadora Laura Martínez Hernández. Sin embargo, la industria cultural logró convertirlo en un producto de consumo, en donde se proyectó una imagen más “rebajada” del joven rebelde, principalmente mediante la producción de películas y el impulso de las carreras de músicos cuyo público

⁶² Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en Erik Velásquez García, Enrique Nalda, *et. al.*, *Op. cit.*, p. 681.

fueron las audiencias masivas a nivel internacional. De esta forma, al apropiarse de un movimiento contestatario para volverlo una moda para ser consumida, las industrias culturales lograron dos cosas: 1) la institucionalización de las juventudes urbanas y clasemedieras como grandes consumidores; 2) la normalización y estandarización de la rebeldía. Ahora quien definió el sentido de lo que sí era y no rebelde era la industria cultural.

Es por estos motivos que las industrias y los medios impulsaron las carreras de las primeras estrellas de *rock* –Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, entre otros–, dando una imagen, sí, de una juventud “alborotada”, pero controlada mediante la censura y la sanción social, principalmente por parte de sectores sociales conservadores. Por ejemplo, en EE. UU, mientras que gran parte de la población mostraba fascinación por este fenómeno cultural, muchos otros se le opusieron, argumentando que los bailes que ellos consideraban muy sexuales “destruirían” la moral de los jóvenes.⁶³

Cuando comenzaron a incentivarse las operaciones transnacionales a México, para “traer” la modernidad a este país, el movimiento del *rock and roll* y de los Rebeldes estaba en pleno apogeo. Inevitablemente, al haber un intercambio económico con los EE. UU, estos movimientos contraculturales también llegaron a nuestro país, siendo objeto de localización creativa por parte de la industria de la música en México, que estaba en un momento de claro auge.

En México, el *rock* se vuelve sumamente popular entre las clases urbanas, como anoté. En diversos cines de la Ciudad de México se exhibieron películas de James Dean y de Elvis Presley. Como detalla Eric Zolov, además de la radio y la rocola “[...] las películas [de *rock and roll*] brindaban un espacio importante a la cultura de masas que podría ser compartido por un público diverso...”⁶⁴ Esto hizo que muchos jóvenes (aunque no era el

⁶³ En esta época varios periódicos locales de EE. UU recibían cartas de muchas personas que se oponían a la reproducción de canciones de *Rock and Roll* en las estaciones de radio, por las razones ya mencionadas. Tal es el caso del periódico de Alabama *Birmingham News*. Vid.: “Letters to the Editor”, *Birmingham News*, Birmingham, 27 de mayo de 1956, p. 16.

⁶⁴ Eric Zolov, *Op. cit.*, p. 13.

único sector) se sintieran atraídos por la música que sonaba en estas películas y por la cultura de los *rebeldes sin causa*. No pasó mucho tiempo para que comenzaran a surgir numerosos grupos en las grandes ciudades del país. En este momento de la historia del *rock* en México todos los grupos hacían “refritos”, de canciones y de artistas famosos de EE. UU.⁶⁵ Todavía no se desarrollaba un estilo propio y los grupos se reducían a traducir las letras de las canciones lo más literal posible. Así surgió la versión mexicanizada del movimiento del *rock and roll*: conocido como el *rocanrol*. Los cafés, bares y los frontones en la Ciudad de México se volverán los principales centros de socialización, donde se reunían los jóvenes interesados a escuchar música *rock*, el cual según recuerda Johnny Laboriel, fue toda una avalancha.⁶⁶

Al poco tiempo, al ver el éxito que tenían estos nacientes grupos entre la juventud, el conglomerado Telesistema vio al *rock* como un nuevo mercado a explotar; el cual no sólo produjo bienes consumibles (álbumes y presentaciones en vivo), sino toda una identidad y una moda (modelos con los que los jóvenes podrían adquirir un sentido de pertenencia). Así, tal empresa impulsó las carreras artísticas de varios jóvenes cantantes, como Angélica María, Enrique Guzmán, César Costa, entre otros.⁶⁷

Telesistema promovió en la esfera pública una versión “dulcificada” del *rock* a través de presentaciones en vivo, en sus programas de televisión –muy similar al programa de Ed Sullivan, en EE. UU–, promocionando sus álbumes en comerciales, reproduciendo sus canciones en la radio y, también, dándoles papeles en películas y en novelas.⁶⁸ Así, la figura del rocanrolero trascendió el plano de la música, volviéndose un ícono y un modelo de subjetivación para ciertas audiencias juveniles de la época. Como menciona el crítico de *rock* Víctor Roura:

⁶⁵ El ejemplo más famoso de esto sería la canción *Jailhouse rock* de Elvis Presley, que al ser interpretada por el grupo Los Teen Tops, de Enrique Guzmán, fue rebautizada como *El rock de la cárcel*. La letra de la versión en español era una traducción exacta de la original.

⁶⁶ Entrevista a Johnny Laboriel, en *Ibíd.*, p. 73.

⁶⁷ Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*, María Enea, México, 2002, pp. 175-179.

⁶⁸ Federico Rubli, *Op. cit.*, p. 104.

[...] aquí [en México] Los Hooligans o los Teen Tops o Los Rebeldes del Rock o Los Locos del Ritmo sólo implantaron el movimiento escénico obligados por sus directores artísticos. Nunca la pelvis en ofensivo desplazamiento. Los rocanroleros mexicanos siempre en su cuartel artístico. Ningún acto contestatario [ni razón tenían para ello]. Ninguna intención de cambiar la vía de la canción, mucho menos de modificar con su música un modo de vida.⁶⁹

El rocanrol dejó de ser la simple adaptación de un género musical extranjero y se vuelve todo un movimiento juvenil y para la juventud, pero eso sí, no para todos: sino para el ciudadano clasemediero, que, además, como menciona Víctor Roura, no “atentaba” en contra de las costumbres. Este movimiento de masas fue usado como estética por una determinada fracción de la juventud.⁷⁰ La versión mexicana del *rock and roll* exaltaba valores que el gobierno en turno estaba incorporando al imaginario colectivo como: la modernidad, el consumo, lo urbano y el cosmopolitismo.

Los sectores conservadores en México vieron con malos ojos a este movimiento, como fue el caso de una petición a la Oficina de Espectáculos Públicos para prohibir la contratación de grupos de rocanrol en salones de baile, los cuales eran estigmatizados como “jóvenes maniáticos musicales”.⁷¹ No obstante, así como en EE. UU había cierto cuidado con que el desenfreno juvenil ligado a esta música no rebasara los límites de lo admitido por la sociedad, en México también hubo mucho control.⁷² La televisora cuidaba hasta el más mínimo gesto de los artistas que producía, precisamente porque el joven mexicano moderno, que era la idea que se buscaba interiorizar en el imaginario colectivo con esta música, debía ser divertido y fiestero pero dentro de los límites de un ciudadano de bien.⁷³

⁶⁹ Víctor Roura, *Apuntes del rock: Por las calles del mundo*, Nuevomar, México, 1985, pp. 31-32.

⁷⁰ Eric Zolov, *Op. cit.*, p. 82.

⁷¹ “Mexican Tooter Union”, *Variety*, Los Angeles, 29 de junio de 1960, pp. 62.

⁷² En este país los músicos se veían obligados a revisión de los contenidos en sus canciones al “[...] el control sobre sus grabaciones a las compañías disqueras *a priori*” Eric Zolov, *Op. cit.*, p. 81.

⁷³ Carlos Beltrand Luján de la disquera Orfeón menciona cómo se esforzaban para evitar que el rocanrol no fuera un peligro para la moral mexicana: “En fin: hacíamos ver que esa tendencia no les estaba haciendo nada [a los jóvenes], que seguían siendo los hijos de familia que les hacían caso a sus papás, que las muchachas que cantaban rock’n’roll ni salían embarazadas ni nada”. Entrevista a Carlos Beltrand Luján, *Ibid.*, p. 82.

Al ser prácticamente un movimiento que servía a los intereses de la industria del entretenimiento, se le trató de quitar casi cualquier indicio de incitación a la rebeldía, para adiestrarlo.

Salvo el rechazo de sectores conservadores y nacionalistas ortodoxos, este primer momento del *rock* fue en general bien aceptado en los interiores de las ciudades, incluso por parte de los poderes políticos. Sin embargo, como sostiene Federico Rubli, esta aceptación no duró mucho.⁷⁴ A mediados de la década de los sesenta la naciente escena del *rock* en la Ciudad de México daría un giro significativo. En la capital, la escena del *rock* pronto se volvió un movimiento verdaderamente contracultural.

En EE. UU estaba en pleno apogeo el movimiento *hippie*, el cual prácticamente se oponía al estilo de vida norteamericano dominante, centrado en la familia tradicional, el consumo, la propiedad privada y la guerra. La oposición a la guerra en Vietnam pronto se convirtió en el motor de las congregaciones masivas y juveniles en aquel país.⁷⁵ El *hippismo* fue un movimiento contracultural que en el fondo luchó por la liberación de los valores atávicos reinantes en la sociedad norteamericana y en el seno de las generaciones adultas. Se caracterizó por una constante politización y activismo, el uso de sustancias psicotrópicas como la marihuana y el LSD, y la formación de comunas. Éstas fueron el símbolo de resistencia en contra de la tradicional familia cristiana, y que muchos jóvenes adoptaron como forma de vida, para distanciarse de la familia, la escuela, los centros de trabajo y otras instituciones hegemónicas. Muchos *hippies* se interesaron por las filosofías no occidentales, como el budismo, por ejemplo.

⁷⁴ Federico Rubli narra el caso que él presenció de un concierto que organizó en su escuela, que se organizaban con mucha frecuencia. Explica cómo era necesario un permiso del Departamento del Distrito Federal para su realización, incluso aunque se lleve a cabo en una escuela pequeña como la suya. No conformes con este permiso llegaba a estos eventos la policía por una “comisión” –forma elegante de llamarle a la mordida–, a veces no una, sino varias ocasiones, rebasando el presupuesto que los organizadores tenían para el festival. En: Federico Rubli, *Op. cit.*, p. 409.

⁷⁵ El mismo *American way of life* que una década anterior era fomentado por los medios de comunicación y las industrias, y que las familias de clase media de aquel país defendían porque formaba parte de su identidad.

Durante la mitad de la década de los sesenta esta contracultura llegó a México. Aunque en este país la guerra de Vietnam no causó tanta conmoción, la postura antibélica fue adoptada por el sector juvenil, urbano y letrado. La versión mexicana de los *hippies* fueron los jipitecas –como los nombró Enrique Marroquín–.⁷⁶ Pronto comenzaron a distanciarse de las versiones rockeras “dulcificadas” y disciplinadas que promovió la industria cultural mexicana a través de figuras como Enrique Guzmán, Angélica María y César Costa, como apunté líneas arriba.

La estética que los jipitecas usaron para diferenciarse del movimiento norteamericano fue la vestimenta representativa de algunas culturas indígenas. Se adoptaron muchas prácticas del *hippismo* estadounidense, como el consumo de sustancias, la liberación sexual, el antibelicismo, el anticapitalismo y la lucha contra los valores y la moral hegemónica. Como destaca Carlos Monsiváis: “[...] En la capital [...] o los pueblitos de la periferia del DF se hacen notorios los jipitecas con la greña hasta la cintura, el discurso filosófico, el morral, los huaraches, el ‘rollo’ desdeñoso contra lo establecido...”⁷⁷ Ligado a esto, surgió el movimiento artístico, literario y cinematográfico principalmente, conocido como “la Onda”, que empatizaba en lo general con esta forma de pensar y de vivir *hippie*.⁷⁸

Federico Rubli menciona que, además del movimiento de la Onda y la psicodelia, hubo otro factor que logró transformar la cultura juvenil en México, y en consecuencia el *rock*: el aumento del consumo del *rock* inglés. Para Rubli hubo una segunda oleada de “refritos”, esta vez ya no de artistas estadounidenses, sino británicos. Con esto también se añadirían nuevos estilos al *rock* mexicano; del cual comenzó a surgir la preocupación en torno a falta de identidad rockera propia, pues predominantemente se cantaban *covers*.

⁷⁶ Federico Rubli, *Op. cit.*, p. 270.

⁷⁷ Carlos Monsiváis, “¿Quién quiere triunfar en la política pudiendo vender un millón de discos?”, en José Luis Paredes Pacho, *Rock mexicano. Sonidos de calle*, Pesebre, México, 1992, p. II.

⁷⁸ *Ibid.*, p. III.

Así, como consecuencia del jipismo y de la Onda, surgió un movimiento contracultural mexicano que buscaba darle un sonido nacional al *rock* y alejarlo del estado hipercomercializado en el que se encontraba. Según algunas voces, como la de Laura Martínez Hernández, surgió la “Onda Chicana”, que fue una corriente contracultural estrictamente musical.⁷⁹ Se le llamó chicana, no por haber surgido en las comunidades latinas de EE. UU. En realidad, tuvo otras razones mucho más complejas.⁸⁰ Se entiende como chicano al grupo descendiente de migrantes mexicanos que residen en EE. UU, el cual adoptaría rasgos de la cultura norteamericana –como el idioma inglés–, sin perder tradiciones y formas culturales propias de México. Los músicos de *rock* que integraron este movimiento buscaban crear un estilo de *rock* propio que traspasara las fronteras de este país, se diera a conocer a otros y recibiera influencia de estilos extranjeros. Pronto, a las influencias musicales británicas y estadounidenses se sumarían las propias de la música popular mexicana: algunos instrumentos y ritmos pertenecientes a estilos como el mariachi; también muchos grupos incorporaron a sus filas a músicos formados en el jazz o en otros géneros, como el caso del grupo Peace & Love.⁸¹

Así como la cultura chicana, el *rock* de esta contracultura paradójicamente se cantaba en inglés, hecho que tal vez se debió a que los grupos querían que su música tuviera buen recibimiento en México.⁸² No obstante, no fue el único motivo. Es probable que dado el contexto de represión derivado del movimiento de 1968, la Onda Chicana optó por cantar en inglés con la intención de esquivar la censura y poder reproducir las canciones en la radio. Los medios no parecían tener un filtro con las canciones en inglés como sí lo tenían con aquellas en español que abordaban temáticas consideradas tabú, como

⁷⁹ Laura Martínez Hernández, *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*, ITESO, México, 2013, p. 45.

⁸⁰ Así como no se sabe quién a ciencia cierta le dio este nombre, tampoco se conoce una razón específica del mismo.

⁸¹ Federico Rubli, *Op. cit.*, p. 355.

⁸² El idioma fue, de hecho, causante de muchas críticas dentro de muchos círculos de izquierda, porque lo consideraban imperialista y que en lugar de encontrar un sonido mexicano del *rock*, lograron todo lo contrario. *Vid.*: Laura Martínez Hernández, *Op. cit.*, p. 47.

las drogas, la sexualidad, el autoritarismo y la religión. La Onda Chicana le dio un giro al *rock* en México, pues fue el primer movimiento musical que interpretó canciones propias y construyó un estilo propio. Además, adoptó una actitud contestataria, lo que provocó que, como movimiento, su periodo de vida fuera muy corto: de 1969 a 1971. Como veremos, terminó abruptamente con el Festival de Avándaro.

Según las fuentes, estos fueron años de intensa actividad musical. Actores como Javier Bátiz, Los Chijúas, Los Zignos, Los Ovnis, Peace & Love, El Ritual, Three Souls in my Mind, se reconocían dentro de esta corriente no por tocar el mismo estilo de música, sino por toda una actitud de confrontación hacia la vida “dulce” de las clases medias, uno de los pilares ideológicos que promovió la industria cultural hegemónica y el régimen político.

La Onda Chicana terminó drásticamente después del Festival de Avándaro. Con ello, el *rock* en México entraría en una etapa de persecución y de prohibición en las grandes ciudades. Esta política se mantendría toda la década de los setenta, desde 1971 y terminaría a principios de la década de los ochenta, cuando se reinserta en la Ciudad de México.

2.3 Avándaro y la prohibición gubernamental del *rock*

El Festival de Avándaro tuvo lugar el 11 y 12 de septiembre de 1971, en el Estado de México. Los músicos rockeros, los críticos y los especialistas coinciden en señalar que, para bien y para mal, el festival en cuestión marcó un antes y un después en la historia del *rock* en México. Según el testimonio de asistentes, el evento se desarrolló con toda normalidad y no sucedió ningún altercado o muestra de desorden. Pero, esto no fue visto así por la prensa escrita, el gobierno de la Ciudad de México, el Gobierno Federal, quienes vieron en el evento una peligrosa congregación de jóvenes libertinos que desafiaron las normas morales reinantes. Hacia finales de la década de los sesenta e inicios de los setenta, había una efervescencia juvenil. En este marco, para diversos sectores juveniles

metropolitanos el *rock* fue un vehículo mediante el cual expresaron su inconformidad social y repudio a la represión gubernamental de 1968 y 1971.

Avándaro estuvo inspirado en Woodstock, festival acontecido en 1969 a las afueras de Nueva York. La Onda Chicana, que se inspiró en la psicodelia norteamericana, estaba sumamente entusiasmada por Woodstock, de tal suerte que promovió la realización del festival de Avándaro con el objetivo de generar una experiencia igualmente liberadora en este país, y que sintetizara todos los valores que, según su punto de vista, tenía el *rock* no gobernado por las industrias culturales. Para algunos jóvenes como Federico Rubli en aquella época el *rock* debía dar el salto de los pequeños festivales organizados por jóvenes en escuelas o en foros de la Ciudad de México, a un concierto masivo en el cual se dieran cita todos los rockeros del Valle de México; y para crear una gran comunidad.

Este evento, a su vez, no se puede entender de forma aislada, ya que se da en un contexto de efervescencia juvenil. Después de la represión estudiantil de 1968, el movimiento de La Onda tomaría un rumbo auténticamente contestatario. Debido a estos acontecimientos, un sector de la juventud urbana se mostró descontento con el gobierno. Como lo relata un joven entrevistado por Elena Poniatowska, se usó a este movimiento contracultural como un medio para expresar un descontento hacia la represión y el régimen autoritario.⁸³

El crecimiento económico de la década de los sesenta, producto del modelo que había instaurado el Estado, se puede ver en el aumento de la cantidad de jóvenes que cursaba una carrera universitaria. En 1950 la cantidad de jóvenes universitarios rondaba los 30 mil. Para 1970, la cifra aumentó a 200 mil.⁸⁴ Esto se debía en mayor medida a que el modelo económico benefició principalmente a las clases media, según Soledad Loaeza.⁸⁵

⁸³ Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, Era, México, 1998, p. 25.

⁸⁴ Roberto Rodríguez Gómez, “Evolución reciente de la matrícula universitaria. Datos y reflexiones”, en Humberto Muñoz García, Roberto Rodríguez Gómez (coord.), *Escenarios para la universidad contemporánea*, CESU, México, 1995, p. 33.

⁸⁵ Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en Erik Velásquez García, Enrique Nalda, *et. al.*, *Op. cit.*, p. 685.

Una parte de esta juventud universitaria, que se volvió un sector social importante, para finales de la década de 1960 estaba en las calles de la Ciudad de México protestando en contra del régimen.

Este descontento culminaría con los hechos ocurridos el 2 de octubre de 1968, lo cual provocó que, según Eric Zolov, La Onda, y posteriormente La Onda Chicana tomaran un rumbo más político, en donde las bandas de *rock* buscaron confrontar al *statu quo*, mediante la transgresión de normas sociales (consumo de drogas, visibilización de la sexualidad, entre otras prácticas).⁸⁶ Es por esto que este movimiento asimiló varios postulados del movimiento *flower power* en EE. UU, complementándolos con otros más locales. Se quería ser contestatario entre muchas razones porque para estos jóvenes el gobierno no los dejaba expresarse, porque si lo hacían recibirían la misma respuesta represiva.

La efervescencia juvenil tuvo otros episodios posteriores a 1968 en donde confrontó directamente con el Estado, como el Halconazo de 1971 y la llamada Guerra sucia de los setenta. Según Laura Martínez, estos episodios contribuyeron junto con Avándaro a que los jóvenes resignificaran el *rock* como símbolo de resistencia y de oposición al Estado. Por su parte, el régimen elaboró una narrativa que ubicó al joven como un enemigo político, a la vez que cualquier práctica cultural que sea asociada cultural sería vista como algo negativo. De esta forma, el *rock* para la década de 1970 se nutrió de este ánimo subversivo. El Festival de Avándaro fue el evento que dio pie a todo aquello.

Según lo relata Armando Molina en una entrevista, el Festival de Avándaro originalmente no fue pensado para ser un evento musical, sino como un espectáculo de carreras de autos, el cual se llevaba a cabo todos los años en Avándaro. Dicho sitio se trata de un asentamiento ubicado en las proximidades de Valle de Bravo, en donde los habitantes de clases acomodadas de la Ciudad de México tenían casas de descanso. La organización

⁸⁶ Eric Zolov, *Op. cit.*, p. 177.

estuvo a cargo de grandes empresarios del mundo del espectáculo, como Eduardo López Negrete de *Promotora GO*, en aquel entonces una empresa que gestionaba diversos eventos deportivos y muy cercana al gobernador del Estado de México, Carlos Hank González. También se encontraba la empresa estadounidense con filial en México, *McCann Ericsson Stanton*, cuyo vicepresidente Justino Compeán le dio difusión publicitaria al evento. El departamento de Promoción de Telesistema se encargó de toda la producción, de la mano de Luis de Llano. La estación *Radio Juventud* –perteneciente a las cadenas de radio de los Azcárraga–, con apoyo de la *Coca-Cola company*, fue la encargada de transmitir el evento en vivo. Además de todos los actores económicos ya mencionados, estaba el visto bueno del gobernador Hank para que el evento se llevara a cabo.

Para superar la afluencia que el evento deportivo había tenido años anteriores, a los organizadores les pareció buena idea que, previo a la carrera de autos, hubiera un espectáculo de *rock*. El *rock* estaba de moda y, sin duda, podía ser un buen anzuelo para llenar el recinto. Pero, según el testimonio de los involucrados, nunca se pensó en un festival musical, sino en una noche mexicana en donde Javier Bátiz y La Revolución de Emiliano Zapata se presentarían. Se contaría, además, con un presupuesto total para los dos artistas de \$40.000 pesos.⁸⁷

La convocatoria de los grupos para tocar en el evento quedó en manos del joven Armando Molina, escritor de libreto del programa transmitido en el Canal 5, llamado “La Onda de Woodstock”, y quien también era representante de grupos de *rock* como El Ritual y Peace & Love. Eduardo López Negrete y Luis de Llano le pidieron a Armando Molina, por su cercanía con la escena, que se comunicara con los músicos y les ofreciera tocar. Pero, y por diversos motivos, tanto Bátiz como La Revolución no pudieron presentarse. Ante la falta de los dos grupos contemplados, a Molina no le quedaba más que proponer que tocaran los dos grupos que representaba, a lo cual los organizadores accedieron. Pronto

⁸⁷ Entrevista a Armando Molina, “El Festival de Avándaro con Armando Molina. 2/3”, Entrevista por Ricardo Rico, *Buscando el rock mexicano*, México, 23 de octubre de 2011, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=GNoBAP1-rhw> (consultado el 25 de febrero de 2022.)

se correría la voz de este evento y diversos grupos que destacaban en la escena, como El Epílogo, Bandido, Three Souls in my Mind, etc., se acercaron con Molina para preguntarle si podían tocar. Finalmente, el cartel del ya Festival pasó de tener a dos artistas únicamente a contar con 12.⁸⁸

Sin lugar a duda, no se previó que dicha cartelera atrajera a tal cantidad de personas. Hecho que, de entrada, nos habla de la efervescencia que el *rock* no “dulcificado” suscitaba entre las audiencias juveniles metropolitanas de distintas clases sociales. El predio donde se desarrolló el evento no era tan grande y el precio de la entrada fue accesible. Esto propició que la concurrencia fuera más que nutrida.⁸⁹ Debido a que la parte estelar del espectáculo no eran las tocadas, sino la carrera de autos, los organizadores no prestaron demasiada atención a los requerimientos técnicos, como luz y sonido, propios de un festival masivo. Total, para los organizadores la música fue sólo un preparativo.

Todo esto produjo lo inevitable: que se concentrara una gran masa de gente, la mayoría ajena al mundo del automovilismo. Desde el día anterior, el 10 de septiembre, la carretera a Valle de Bravo se encontraba bloqueada por la gran cantidad de asistentes en camino, lo que podría anticipar la saturación que tendría el festival. La gran mayoría decidió acampar desde el día anterior para encontrar un lugar cómodo, que le permitiera disfrutar del festival musical, toda la noche.

Las entradas no sólo se agotaron rápidamente, sino que se rebasó por mucho el tope de asistencia contemplada.⁹⁰ El anuncio de que las locaciones estaban agotadas no bastó

⁸⁸ Katia Escalante Monroy, “Usos estratégicos de un escándalo. Avándaro en la mira”, en: Granados Sevilla, Alan Edmundo, José Hernández Prado (coords.), *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música*, Universidad Autónoma Metropolitana (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades), México, 2019, p. 190.

⁸⁹ La cual, según el cartel del evento era de \$25. Por ser un evento cuyo acto estelar sería la carrera, los boletos se vendieron en tiendas de autos.

⁹⁰ Las cifras “oficiales” de los medios de comunicación mencionan alrededor de 50.000 personas, sin embargo, se estima que dicho número fue ampliamente superado. De Llano calcula que se congregaron unas 200.000, mientras que Rubli estima que superaron las 300.000. *Cfr.*: Luis de Llano (prólogo), en Federico Rubli, *Yo estuve en Avándaro*, Prólogo de Luis de Llano, Trilice, Estado de México, 2016, p. 5. “De acuerdo con los reportes posteriores, el número calculado de asistentes oscilaba en dichos reportes entre 200 a 300 mil. Yo me quedo con la cifra cerca de 300 mil personas congregadas, a juzgar por lo que

para disuadir a la inmensa turba que exigía entrar al evento. Al transcurrir algunas horas en que esta concurrencia seguía creciendo, los organizadores optaron por dejar pasar a las personas. Seguramente pensaron que ya se había sobrepasado por mucho la recuperación económica, la gente sin boleto no fue problema.

Previo a la presentación de los grupos se relata que no hubo ningún problema. El único contratiempo que parecía que iba a suceder era que la leve pero constante lluvia amenazaba con una probable cancelación. Sin embargo, como narran Rubli y Molina, comenzaron a suceder varias cosas que, tal vez, presagiaron un desenlace poco esperado. Los primeros grupos se presentaron de forma normal. Según el cartel del evento, en orden, pasaron por el escenario los Dug Dug’s, El Epílogo, El Destino y La División del Norte. Éstos condujeron el primer tercio del espectáculo. Con el último grupo ocurrió el primer evento que trascendió.

A media presentación una joven de no más de 20 años se subió en el techo de una camioneta estacionada entre toda la multitud. Por sus movimientos se le veía muy abstraída con la música que estaba sonando. Estaba disfrutándola de verdad. Poco a poco comenzó a despojarse de sus prendas, lo que hizo que llamara la atención de muchos. Primero se quitó sus pantalones, brevemente, y a los pocos minutos se los volvió a poner. Después de este efímero acto se escucharon chiflidos, alaridos y aplausos dirigidos a la joven. Sin embargo, el acto que le hizo ganarse la reputación por la que incluso hoy día se le recuerda, fue el de haberse despojado de su playera y estar con el torso desnudo a la vista de cualquiera. Segundos después, el personal de seguridad le pide que se baje y ya no se vuelve a saber más de ella. Este breve y sencillo acto –que si lo vemos en el presente podría asombrar por toda la repercusión mediática que tuvo– provocó que la gente la conociera como “La encuerada de Avándaro”, según indica Katia Escalante.⁹¹

presenció en el lugar y en el congestionamiento carretero antes y después del Festival...” En: Federico Rubli, *Estremécete y rueda. Loco por el rock n’ roll*, *Op. cit.*, p. 456.

⁹¹ Katia Escalante Monroy, *Op. cit.*, p. 192.

Este hecho no fue desafortunado por el acto en sí de que una mujer quisiera despojarse de su ropa; lo desafortunado fue que, en días posteriores la prensa se sirvió de la imagen para desplegar una campaña de desprestigio del festival y de las juventudes disidentes a través de un amarillismo. Las fotos de “La encuerada” circularon de forma masiva.⁹² Para instrumentar una política de control de las juventudes, el gobierno se sirvió del amarillismo de la prensa. Arguyendo un discurso moralista se marcó al *rock* como una música degenerante de las buenas costumbres de la época, que promovían Telesistema y la industria cultural.⁹³

La actuación que muchos testimonios recuerdan como la más representativo de toda esa noche fue la del grupo Peace & Love.⁹⁴ Al momento de recitar el coro de su canción “We got the power”, que consistía en repetir el título, el público respondía gritando dicha línea tanto en inglés como en español. No cuesta mucho imaginar cómo este enunciado colectivo pudo haber sido escuchado por el gobierno. Después de tal suceso “Radio juventud” comenzó a tener cortes intermitentes en su transmisión en vivo del festival. Recordemos que, en aquel entonces, la Secretaría de Gobernación tenía total control de lo que se transmitía en radio y televisión, además de que Telesistema, propietaria de “Radio juventud”, estaba alineada a los intereses del Estado y adoptaba una postura de autocensura.

Durante la actuación de Peace & Love ocurrieron otros dos sucesos importantes que, luego, fueron aprovechados para estigmatizar al festival, al *rock* y a la juventud. El primero fue cuando Ricardo Ochoa, líder de la banda, gritó:

“¡Chingue a su madre el que no cante!”

⁹² De hecho en ningún testimonio se narra otro episodio igual, por lo que da a pensar que fue algo espontáneo e individual, y que la prensa quiso hacer pensar como todo lo contrario.

⁹³ De toda la campaña de desprestigio se ahondará más adelante en este mismo apartado.

⁹⁴ Su acto, además provocó un desbordamiento de emoción entre los espectadores, a lo que éstos últimos respondieron subiéndose a las torres de sonido e iluminación. Pocos minutos después los encargados de seguridad les pidieron amablemente que se bajen y muchos cordialmente acceden.

El segundo fue que, durante la canción “Mariguana”, el público respondió cantando al unísono el coro de esa canción, que repetía numerosas veces el nombre de la droga. Los hechos descritos fueron fatales para la imagen del festival. Molina –quien estaba en comunicación en todo momento con De Llano– relata en una entrevista que después del segundo acontecimiento le informaron que la Secretaría de Gobernación había ordenado detener definitivamente la transmisión del evento.⁹⁵

El evento llegó a su fin tras la presentación de *Three Souls In My Mind*. Tras esto no ocurrió ningún altercado. Katia Escalante menciona que en la mañana siguiente toda la gente desalojó el lugar, pues la carrera de autos se canceló. Según los testimonios como la entrevista consultada de Javier Bátiz, aquello ocasionó que durante esta década el *rock* se mantuviera proscrito ya sea porque vecinos de colonias amenazaban con traer a la policía capitalina a los dueños de los establecimientos que tocaban esta música. De acuerdo con Federico Rubli no se creó una ley para perseguir al *rock*, pero aun así hubo una campaña de persecución por parte del Estado y en muchos lugares donde se tocaba (salones, bares) hubo redadas de policías.

2.4 Una campaña mediática de desprestigio

El Estado se tardó alrededor de una semana en elaborar una versión oficial de los hechos de Avándaro. El festival fue el tema central de noticieros. Episodios aislados como el de “La encuerada”, los jipitecas bañándose desnudos en el lago, las fotos de asistentes consumiendo drogas y emborrachándose, el “Tenemos el poder” y los gritos de “Mariguana” fueron los tópicos de esta campaña negra de la cual fue objeto, como dije, el *rock* y las juventudes disidentes. Por ejemplo, así describió el festival el encabezado del periódico *Alarma!*:

⁹⁵ Entrevista a Armando Molina, *El Festival de Avándaro con Armando Molina. 3/3*, Entrevista por Ricardo Rico, *Buscando el rock mexicano*, México, 23 de octubre de 2011, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=BzhdO1hECKM> (consultado el 25 de febrero de 2022).

¡Encueramiento, mariguaniza, degenerere sexual, mugre, pelos, sangre, muerte!⁹⁶

Esta campaña de desprestigio mediático tuvo el efecto esperado. La misma sociedad rechazó tajantemente lo supuestamente ocurrido en el espectáculo. En la calle mucha gente mayor o los sectores conservadores lanzaban miradas de desprecio a los jóvenes con cabellera larga, según cuenta el propio Rubli en su testimonio. El *rock* ya no era más símbolo de modernidad y de estilo de vida norteamericano, sino de caos y rebeldía. El festival provocó opiniones divididas por parte de la sociedad. Por una parte, la escritora Elena Poniatowska lo describía como un acto “decadente”.⁹⁷ Por otro lado, otras personalidades como el presentador de noticias Jacobo Zabludovsky, estaba a favor de que los jóvenes tuvieran libertad para realizar ese tipo de actos.⁹⁸

El festival repercutió incluso en el ámbito de las contiendas presidenciales relativamente en puerta. Se sabía que el presidente Echeverría y su gabinete tenían relaciones tensas con el gobernador del Estado de México Carlos Hank y el “Grupo Atlacomulco”. Es así como el secretario de gobernación, Mario Moya Palencia, en una entrevista culpa directamente a Carlos Hank de la “réplica de Sodoma y Gomorra” que se llevó a cabo cerca de Valle de Bravo.⁹⁹

⁹⁶ El amarillismo de los medios manipuló la información. En el Festival de Avándaro nadie murió. *Vid.*: “El infierno en Avándaro!”, *Alarma!*, México, No. 439 29 de septiembre de 1971, p.1.

⁹⁷ Elena Poniatowska, “Y después de Avándaro, ¿qué?”, en *Plural*, No. 1, publicado por *Excélsior*, México, octubre de 1971, pp. 34-40.

⁹⁸ Jacobo Zabludovsky, “Introducción” en Humberto Rubalcaba, *Nosotros*, Editorial Nosotros, México, 1972, sin página.

⁹⁹ Por su parte, el gobernador mexiquense utilizó los medios de comunicación de dicha entidad para llamar a los políticos de la federación a no sacar provecho político del evento musical y manchar la imagen del “buen gobernador” que ahí había. *Vid.*: Redacción de *El Nacional*, 1a sección, 14 de septiembre de 1971, p. 7.

Pero, otro asunto de no menor importancia fue que esta campaña legitimó que el gobierno prohibiera reproducir públicamente *rock* en español, lo que provocó que la escena musical en su conjunto se retrajera. Como el *rock* en inglés no fue objeto de censura, muchos de estos medios únicamente atendieron al *rock* en inglés o, de plano, cambiaron de género. Telesistema, la empresa que tenía en su poder las grabaciones del concierto ordenó que los materiales no se transmitieran y que se resguardaran en bodegas.¹⁰⁰

Después del festival se detuvo la producción y, hasta cierto punto, la evolución de más *rock* dentro de la Ciudad de México y la zona metropolitana. Los medios de comunicación dejaron de darle cobertura a los grupos de *rock* en español, la radio dejó de transmitir esta música y las revistas dejaron de dedicar reportajes a dicho género musical, como ya dije. De Avándaro dejó de hablarse públicamente. Como declara Ricardo Ochoa, cantante y guitarrista de Peace & Love: “Ahí se acabó... ¿no? [...] Nos quitaron de la radio. No nada más a nosotros, a todos.”¹⁰¹

El respaldo de Telesistema a la estigmatización del *rock* se puede entender con la “Ley Federal de Radio y Televisión”, publicada en el Diario Oficial de la Federación en enero de 1960. Dicha ley evaluaba la importancia de la televisión, y se hablaba de ella en términos de su potencial como instrumento de educación para el “pueblo”, pues era conceptualizada como un vehículo eficaz para la educación moral.¹⁰² A partir de esta ley, Telesistema adoptaría una actitud de autocensura hacia expresiones que se consideraban peligrosas a la “moral”, como la que sufrió el *rock* en los setenta con el Festival de Avándaro.

¹⁰⁰ De los archivos personales hay una gran cantidad. Al evento asistieron fotógrafos reconocidos, como Graciela Iturbide. Ella, de hecho, se encargaría de ilustrar con su trabajo el libro *Yo estuve en Avándaro* de Federico Rubli. Si se quiere buscar material fotográfico no sensacionalista, que busca retratar a la gente en el evento disfrutando, como se narra en los testimonios y entrevistas, las fotografías de Iturbide son muy recomendables, además de que están muy bien tomadas.

¹⁰¹ Entrevista a Ricardo Ochoa, de Peace & Love, en: Enrique Krauze, “Yo no era un rebelde, rock mexicano 1957-1971” de la serie *México siglo XX*, Clío/Televisa, México, 1999, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=V-9FTc1JmGY> (consultado el 25 de febrero de 2022).

¹⁰² Subdirección de Documentación Legislativa y Archivo Histórico, *Ley Federal de Radio y Televisión*, Debate, 7 a 9 de diciembre de 1959. p. 15.

2.5 La marginación del *rock* en español

Lo que temía el régimen no era al *rock* por sí mismo, sino que éste produjera nuevamente una concentración masiva de jóvenes o que al poco tiempo surgieran canciones aún más “inmorales”. Como bien cultural, el *rock* no “dulcificado” dejó de ser un negocio prometedor, pues las condiciones para su difusión y consumo no eran propicias. Entre 1973 y 1980 las empresas disqueras se atrevieron a sacar a la venta alrededor de apenas 10 álbumes en español, y con un éxito muy pobre.¹⁰³

En la Ciudad de México los antiguos recintos donde se iba a escuchar alguna tocada de *rock* –como el Auditorio Nacional– dejaron de prestar sus espacios para cualquier evento musical relacionado a este género. No sólo por las restricciones oficiales que impedían espectáculos de este tipo, sino porque los dueños de los recintos no querían arriesgarse a tener algún problema con el gobierno, o simplemente no querían estar estigmatizados.¹⁰⁴

Los pequeños cafés, cabarés y bares donde se llevaban a cabo pequeños conciertos también dejaron de prestar sus espacios para esta actividad. Javier Bátiz, quien era un asiduo asistente del *Terrazza Cassino*, –club nocturno muy famoso en aquellos tiempos ubicado en la colonia Santa María la Ribera de la Ciudad de México–, dice en una entrevista que el lunes después del festival (el 14) fue a ese lugar y que no había gente; estaba completamente vacío.¹⁰⁵ Aunque el lugar no había cancelado como tal las tocaditas, estos espectáculos musicales perdieron muchos seguidores por la estigmatización que tuvo el género. Según los testimonios, no siempre fue necesaria la prohibición explícita, muchas veces la gente sólo no asistía y las tocaditas acababan cancelándose.

¹⁰³ Tere Estrada, *Lenguaje e identidad en el rock mexicano (1985-1990)*; asesor Sergio Colmenero Díaz González. Tesis que para obtener el título de Licenciado en Sociología. UNAM, 1990, p. 27.

¹⁰⁴ Entrevista con Javier Bátiz, Entrevista por la Secretaría de Cultura de Baja California, 11 de agosto de 2021, *Cultura BC*, México, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=WF1X0Vpcci0> (consultado el 25 de febrero de 2022).

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Lo que dejan ver tanto la entrevista con Javier Bátiz, como la de Ricardo Ochoa, del grupo Peace & Love es que la misma sociedad respaldó esta prohibición del *rock*. Los dueños de establecimientos, según lo narran, sufrieron presiones de vecinos. Muchos de ellos cedieron y dejaron de prestar sus espacios para actividades relacionadas con el *rock*. Esto demuestra que la censura no siempre venía desde arriba, sino que fue alimentada por la propia sociedad. Como lo afirma Eric Zolov, este apego a lo tradicional por parte de la sociedad fue promovido por el Estado a través de los medios de comunicación, con quienes había una relación estrecha, para asimilar un apego a los valores implantados por éste. Las buenas costumbres y la familia eran temas que los medios impulsaron en sus contenidos.¹⁰⁶

Es probable que, dado que la industria cultural mermó los canales de comunicación donde el *rock* nacional se transmitía, se haya generado cierto desinterés por parte de la juventud urbana de clase media hacia el consumo de la música en vivo. Eso no quiere decir que el consumo de esta música haya desaparecido, siendo plausible adelantar la siguiente hipótesis: el consumo entre las clases medias se desplazó hacia la música mediatizada.¹⁰⁷ Esto propició que el incipiente *rock* en español fuera poco conocido por estos sectores. Al mismo tiempo, las fuentes indican que algunos grupos locales regresaron a las baladas y los *covers*, a la vez que se fue popularizando el *rock* anglosajón.¹⁰⁸

Durante los setenta y los ochenta los principales espacios sociales de recreación musical fueron los hoyos fonkis, ubicados en las zonas conurbadas de la capital de la república (en Tlalnepantla, Pantitlán, Azcapotzalco), o en algunos barrios populares de la misma.¹⁰⁹ Durante aquellas décadas la Zona Metropolitana del Valle de México (que la compone el Distrito Federal y algunos municipios del Estado de México) experimentó un crecimiento exponencial. Esto, principalmente, se resintió en el incremento de colonias y barrios periféricos, que carecieron de un programa de planificación urbana.

¹⁰⁶ Eric Zolov, *Op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁷ Entiendo “música mediatizada” como aquella que está ya inserta en los grandes canales de la industria cultural y que recibe una alta cobertura mediática.

¹⁰⁸ Federico Rubli, *Op. cit.*, p. 524.

¹⁰⁹ Entrevista con Javier Bátiz, *Op. cit.*

El incremento demográfico capitalino guarda una relación directa con la movilidad campo-ciudad. Si a ello le sumamos las crisis de mediados de la década de los setenta – durante el gobierno de Luis Echeverría (1970-1976), donde los precios de la canasta básica se dispararon–, no es difícil imaginar las precarias condiciones de vida de estos sectores sociales metropolitanos dentro de los cuales germinó un *rock* mexicano muy particular.¹¹⁰

De los sesenta a los setenta, el *rock* en México pasó de ser la estética “dulce” y juvenil de una sociedad moderna a una música de “revoltosos”. Luego, en los setenta, el *rock* predominantemente fue marcado como música para “nacos” y personas de clases bajas.¹¹¹ Lo más relevante de señalar es que, durante la última década en cuestión, surgía una división muy marcada entre el rockero de clase media –que escuchaba *rock* en inglés y baladas– y el rockero de la periferia metropolitana que escuchaba *rock* urbano en español.

Este último estilo musical quedó relegado a esta localización durante más de una década. Como la industria cultural de la época le quitó todo tipo de recinto formal para sus tocadas, los diversos grupos tocaban en donde pudiesen. Lo mejor que pudieron encontrar eran lugares lúgubres y abandonados, que no llamaran la atención, como fábricas, antiguos foros, cines, construcciones no terminadas y bodegas. También en los recién inaugurados Colegios de Ciencias y Humanidades (CCH) ocurrieron algunos conciertos.¹¹² Es así como el *rock* al ser marginado adquiere condición de género *underground*.

La censura al *rock* no se podría explicar sin la respuesta social. Federico Rubli menciona algunos ejemplos de cómo la campaña negra permeó en la gente y así el *rock* se

¹¹⁰ “Por principio de cuentas el crecimiento económico comenzó a reducirse [...] La caída en la producción de alimentos y en la generación de divisas mostraba un sector agropecuario exhausto e incapaz de respaldar la industrialización [...] Por otro lado, el ahorro interno ya no era suficiente para financiar la expansión económica...” Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, *et. al.*, *Nueva historia mínima de México*, El Colegio de México, México, 2014, p. 287.

¹¹¹ Maritza Urteaga Castro-Pozo, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, Causa joven, México, 1998, p. 105.

¹¹² “...el *rock* penetra principalmente «en vivo», a través de grupos que hacían *rock ondere* y se presentaban, además de los *hoyos*, en los Colegios de Ciencias y Humanidades (CCH), vocacionales y preparatorias para una población bastante adolescente perteneciente, mayoritariamente, a los denominados sectores populares urbanos y, minoritariamente a la clase media baja.”, *Ibid.*, p. 110.

asoció con lo no deseable. El joven rockero fue estigmatizado por gran parte de los adultos. Según la experiencia del autor: “[...] la gente al vernos pasar y evidenciar que veníamos de Avándaro, nos echaba miradas reprobatorias y de desprecio...”¹¹³ Por los testimonios, la sociedad daba por verdad la narrativa estatal de los hechos y por eso se asimiló al rockero con lo no deseable, pues por la confrontación que implicó Avándaro con lo establecido, si se permitiera esta música se podrían desestabilizar los valores promovidos por el sistema. En estos momentos estaba muy arraigado en la sociedad el discurso nacionalista revolucionario, en donde se legitimó la exclusión y represión lo que se considerara como subversivo. Al quedar implícitamente prohibido, el *rock* cobraría otra significación.

2.6 Los hoyos fonkis: los nuevos espacios de reclusión

Parménides García Saldaña, escritor de la contracultura de la Onda, bautizó a los espacios donde se tocaba *rock*, post-Avándaro, con el sobrenombre de *hoyos fonkis*, por su aspecto decadente. “‘Hoyo’ es una palabra íntimamente conectada con el *rock* y música alrededor; además, con los lugares [...] subterráneos, donde nació, creció y se reprodujo el lado oscuro [...] del *rock*”.¹¹⁴ Eran agujeros que se ubicaban en medio de las colonias, como una válvula de escape de los jóvenes donde subsistía una comunidad *underground*. Para el escritor, eran hoyos fonkis porque le recordaban los espacios donde se desarrolló la primera fase de la historia del blues y del funk: lugares polvosos y desordenados.¹¹⁵ También porque eran lugares donde se vivía el desenfreno y la diversión, aludiendo a los sitios en donde se concentraba la población afrodescendiente para escuchar y bailar esta música en EE. UU en la década de los sesenta.

¹¹³ Federico Rubli, *Estremécete y rueda. Loco por el rock & roll*, *Op. cit.*, 487.

¹¹⁴ Parménides García Saldaña, “Los hoyos funkys”, en Carlos Chimal (comp.), *Crines. Otras lecturas de rock*, Era, México, 1994, p. 69.

¹¹⁵ El término *funk* fue primero una forma despectiva para referirse a este género, que hacía referencia a algo sucio, vulgar y rudo (*funky*). Tiempo después, la palabra fue apropiada por este movimiento, en EE. UU.

En la Ciudad de México y la zona metropolitana eran organizados por pequeños empresarios, quienes alquilaban dichos espacios en desuso. Las fuentes señalan que los controles policiales eran frecuentes, así como la corruptela entre empresarios y fuerzas del orden. Estos acontecimientos nunca tuvieron mayor problema. Independientemente si los poderes municipales o estatales tuvieran conocimiento de éstos o no, no recibieron ningún tipo mayor de censura o de represión.¹¹⁶

Esos eventos eran nutridos. Se estima que asistían entre 12.000 y 15.000 espectadores, a cada concierto.¹¹⁷ Se narra que algunas personas no consumían drogas, pero otras sí lo hacían. Los sectores de clase media pronto dejaron de frecuentar dichos espacios. Así, el *rock* pasa a ser un producto subversivo, alternativo y disfrutado principalmente por las clases populares.

También, narra Javier Bátiz, que en los hoyos fonkis todo era improvisado. Muchas veces se tenía que instalar una tarima provisional porque el lugar no tenía una, y esto hacía que el espacio para el público fuera muy apretado. La iluminación se reducía únicamente a un pequeño foco colocado arriba de la tarima. Había incluso algunos que no contaban con baños y los organizadores de los eventos optaban por la instalación de baños portátiles o de unas simples cortinas que delimitaran la zona donde la gente haría sus necesidades. Con base en su experiencia, Javier Bátiz nos relata: “Ponían unas lonas negras así en los lados y decían: aquel lado de allá es el baño de los hombres y este lado de acá es el baño de las mujeres.”¹¹⁸

Como la organización y promoción de estos eventos estaban a cargo de los particulares que rentaban sus espacios, no contaban con mucho presupuesto. Por lo anterior, y por la censura del régimen, la difusión de las tocadas en los hoyos fonkis fue muy

¹¹⁶ Federico Rubli, *Op. cit.*, p. 527.

¹¹⁷ Al no haber registros oficiales de estos eventos, porque estaban hechos en la semiclandestinidad, no se puede saber con exactitud cuántos aficionados albergaban. Solamente se tienen estimaciones por parte de músicos y asistentes. Esta cifra la retomo de la entrevista antes mencionada de Javier Bátiz que tocó seguido en aquellos sitios. Entrevista con Javier Bátiz. *Op. cit.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

reducida. Ésta se daba por medio de *fanzines* –que comenzaron a circular en aquellos años– y de pequeños folletos que se repartían afuera de los diversos recintos anunciando el siguiente concierto. Por dicha razón, en esos años la escena del *rock* fue itinerante: se configuró a partir del acoso policial constante de estas presentaciones, que se llevaban a cabo generalmente los domingos. Hoy día hay muy pocos registros en video de estos conciertos que circulan en *Internet*. Interesantemente, estos registros fueron hechos por los mismos fans y no por las empresas organizadoras.

En los hoyos fonkis se presentaban bandas que ya tenían renombre desde Avándaro, como Three Souls in my Mind, Peace & Love y Javier Bátiz. También se presentaban grupos emergentes. Un aspecto positivo que hubo en esta época fue esto último: la emergencia de una gran cantidad de nuevos grupos. Éstos florecieron fuera de las industrias culturales hegemónicas y construyendo, por tanto, circuitos alternativos en los que se conformaron redes de apoyo –como anoté– y otras formas de socialización. Estos sitios, además, fueron lugar de encuentro para otras subculturas como el *punk*, que no encontraban cabida en los interiores de la ciudad.¹¹⁹

Estas nuevas formas de socialización que desarrolló la escena del *rock* no fueron independientes –músicos con músicos y asistentes con asistentes–; hubo retroalimentación en las mismas. Se cuenta que, algunas veces finalizaba un grupo su presentación y convivía con el público; al fin de cuentas lo único que separaba a los artistas de las audiencia era sólo una tarima, y no un montón de cámaras ni un gran escenario. De este modo, se llegaron a formar redes muy íntimas, lo cual permitió que, gracias a los contactos *face to face*, los músicos se dieran a conocer más y que los seguidores estuvieran más cerca de los artistas que escuchaban.

Para muchos testigos de este período, en los hoyos fonkis se logró lo que Avándaro pretendía: formar una comunidad. Ante la adversidad que existía, los rockeros en la capital mexicana persistían, como podían, para que su género no se extinguiera: dando promoción

¹¹⁹ *Ibidem*.

ellos mismos a los eventos, dejando unos cuantos registros en vivo y consumiendo a los grupos con renombre y a los nuevos que no disponían de mayor apoyo que de las redes que en los hoyos se formaban. Según muchos seguidores de la escena, la época de los hoyos propició, además, la emergencia de un *rock* nacional, estilísticamente hablando, ya cantado en español.¹²⁰ Si los grupos de la Onda Chicana previos a Avándaro cantaron en inglés para evitar la censura, en la época de hoyos fonkis esto ya no importaría: el *rock* era perseguido por el simple hecho de existir.

Aun así, y tal vez por la actitud gubernamental prohibicionista misma, en los hoyos fonkis se gritaban groserías y consignas anarquistas. Por ende, a la par de los *covers* de grupos famosos del mundo anglosajón del momento como The Doors, The Rolling Stones o Ten Years After y de las canciones –aunque nacionales– en inglés como las de Peace & Love y de El Ritual, muchos grupos novatos que tenían composiciones propias en español cantaron en los hoyos. Esto, como anoté, propició el desarrollo de un *rock* nacional, sin precedentes en la historia mexicana. Maritza Urteaga nos dice:

Las *tocadas* en los *hoyos* se convirtieron en uno de los rituales más importantes de constitución y de reconocimiento de la comunidad «la banda» rockera mexicana. Durante ese periodo los rockeros forman y multiplican sus espacios sin pedir permiso e independientemente de las industrias culturales.¹²¹

Tras más de una década de “oscurantismo”, el *rock* se mantendría alejado de la Ciudad de México. Sin embargo esto no haría que desapareciera. Al contrario, adquiriría dinámicas propias que no existían cuando estaba permitido. Es así como los hoyos fonkis fueron el espacio social de supervivencia y desarrollo del *rock* durante la década de 1970.

En estas condiciones, además, las agrupaciones radicalizaron el discurso del género musical. No fue más el discurso dulce del *rock* que promovieron en la esfera pública las industrias hegemónicas de la música a través de figuras emblemáticas. El *rock* que emerge

¹²⁰ Federico Rubli, *Estremécete y rueda. Loco por el rock & roll*, *Op. cit.*, p. 347.

¹²¹ Maritza Urteaga Castro-Pozo, *Op. cit.*, p. 112.

de los hoyos en las zonas conurbadas de la capital mexicana habló de carencia, la falta de trabajo y también del amor y el desamor, pero desde la cotidianidad de los sectores subalternos también emergentes.

Los hoyos se volverían así cuna de movimientos rockeros más radicales, como el *punk* y el *metal*. Estos nuevos estilos musicales llegaron a México por el contacto de la escena con las nuevas tendencias de EE. UU y de Reino Unido. Comenzaron a sonar en distintos hoyos mexicanos y, a diferencia del *rock* psicodélico que buscaba amor y paz, estos nuevos géneros fueron más propicios para darle rienda suelta al enojo contra las condiciones adversas. La condición de marginalidad subsistiría durante la década de los setenta. Hacia el final de este periodo, como veré más adelante, el *rock* comenzaría un proceso de reinsertión disciplinada hacia la capital del país. Es decir, las industrias culturales capitalizarían lo que había florecido como contracultura.¹²²

Esta condición de marginalidad será la causante de que se formen diversas escenas. El *metal* fue una de ellas. Dado que este producto surgió en estas circunstancias y por la ausencia de mediadores es que se puede hablar de una escena en el sentido descrito por Emms y Crossley; la producción de este género dependerá de la participación de cada uno de los actores involucrados de los cuales se ahondará.

¹²² Por último, creo pertinente matizar que los conceptos “marginación” y “reinsertión” se han construido desde el interior de la Ciudad de México, dado que ahí residen los autores que componen el *corpus* de la historiografía, lo cual habla de cómo en el presente se sigue conceptualizando la historia del *rock*. Dichos términos se construyeron desde un contexto capitalino, para referirse al cambio de locación que experimentó dicha música. El que estos términos se hayan incorporado a la historiografía del *rock* por parte de especialistas de la Ciudad de México puede deberse a que se le ha pensado como algo inherentemente urbano. El mismo Zolov lo menciona tal cual. *Vid.*: Eric Zolov, *Op. cit.*, p. XXIV.

Capítulo 3. El *metal* y su llegada a la Ciudad de México

Antes de abordar el tema central en este capítulo –la conformación y las dinámicas que tuvo inicialmente la escena metalera en la Ciudad de México–, creo que es pertinente describir brevemente las características y los orígenes del *heavy metal* antes de su llegada a la capital mexicana.

3.1 Sobre el nacimiento del *heavy metal*

El *heavy metal* es un género musical que nació a finales de la década de los sesenta influenciado por el *rock* psicodélico, el *blues rock* y el *hard rock* que de igual forma se estaban gestando en Reino Unido. Como la mayoría de los estilos musicales populares, éste no tuvo desde un inicio un sonido, una estética y un discurso temático ya definidos. Según Deena Weinstein, la consolidación de estos tres elementos fue el resultado de la experimentación que durante varios años emprendieron diversos grupos y artistas, que posteriormente se volvieron exponentes.¹²³

En un inicio éstos sabían que estaban creando un tipo distinto de *rock*, mas no estaban enterados de que su experimentación resultaría en un género musical llamado *heavy metal*. Esta conceptualización tardaría por lo menos una década y sería consecuencia de un proceso de establecimiento de ciertas “reglas” para definir lo que es o no es el *metal*, así como la conformación de una identidad por parte de los seguidores. Por lo tanto ni músicos, ni seguidores ni otros actores sabían que estaban frente a algo nuevo.

Resulta también difícil establecer cuál fue el primer exponente del nuevo género musical. Debido a que, por aquellos años, había una infinidad de bandas nuevas que estaban experimentando con el *rock* para llevarlo al límite de sus convenciones, es difícil asegurar quién de todos ellos fue el primero que hizo una canción de *heavy metal*. Para este

¹²³ Deena Weinstein, *Heavy Metal. The Music and its Culture*, Da Capo Press, Nueva York, 2000, p. 8.

veredicto posteriormente intervinieron críticos y seguidores del género, quienes desde su devoción personal opinaban al respecto. Algunos aseguraban que Led Zeppelin, otros que Black Sabbath –lo más común–, otros más que Steppenwolf,¹²⁴ Uriah Heep o Blue Cheer.¹²⁵ Esta dispersa búsqueda de un origen daba cuenta que, en estos momentos de su historia, el género musical carecía de una escena y de una identidad común. En su lugar, en ciudades dispersas de Reino Unido existían bandas que tocaban su propia interpretación del *rock* pesado, y que daban pequeñas presentaciones en su ciudad o en localidades aledañas. Se carecía también de intermediarios que financiaran estos eventos, eran autogestionados.¹²⁶

En cuanto a lo estrictamente musical, el metal se caracterizó por tomar los *riffs* de guitarra del *blues rock* y del *hard rock*, de bandas como Cream o Blue Cheer, distorsionando aún más el sonido, creando así toda una atmósfera “oscura”, según el punto de escucha de las propias audiencias.¹²⁷

Si bien, al origen el sonido no fue muy diferente al del *hard rock*, sí lo eran las letras. A pesar de que los exponentes estaban inspirados en la psicodelia, las letras de *metal* eran completamente opuestas. Mientras que los primeros abordaban temas como el sentimiento de comunidad, las experiencias relacionadas con el consumo de drogas y el antibelicismo, los últimos adoptaron una postura más individualista, centrándose en tópicos como la muerte, el caos, la crítica a los regímenes políticos, la destrucción, la guerra

¹²⁴ Muchos le atribuían este logro a Steppenwolf porque en su canción *Born to be Wild* se escuchaba el siguiente verso: “*I like smoke and lightnin’. Heavy metal thunder. Racing with the wind. And the feeling that I’m under*”. *Ibid.*, p. 15

¹²⁵ Salva Rubio, *Metal extremo. 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Prólogo de Dave Rotten, Milenio, España, 2011, p. 27.

¹²⁶ Entrevista a David Fricke, en *Heavy. The story of metal*, de la serie *Rock docs*, VH1, 2006. Producción de Brad Abramsom (*et. al.*), 26 de abril de 2022, Vimeo, <https://vimeo.com/450204964> (consultado el 24 de abril de 2022).

¹²⁷ El *riff*, como se le conoce popularmente, es el estribillo que va a tener un instrumento musical en una canción, el cual va a servir como línea melódica de la misma. Aunque puede haber de todos los instrumentos, los de guitarra son más comunes.

contemplada desde una visión decadente y apocalíptica.¹²⁸ Algunos grupos llegaron a tratar temas como el satanismo, pero más para hacer una crítica a la religión.¹²⁹ Estas letras, que condensarían los “valores” del *heavy metal*, resultarían escandalosas e insultantes para un importante sector conservador de la sociedad del norte global.¹³⁰

Además de los aspectos sonoros y líricos, la otra dimensión que es importante en la configuración de un género musical es la estética. Ésta comprendería los símbolos y la indumentaria con la que se asociaría visualmente al *heavy metal*, elementos que facilitarían la producción de una identidad colectiva. Así, se le permitiría a cualquier fanático expresar su devoción mediante el uso de playeras, chamarras, sudaderas, pulseras, etc. Este fenómeno ocurre con la mayoría de los estilos musicales y el *metal* no es la excepción.

Debido a que dicha música nace como una antítesis de la psicodelia y del movimiento *flower power*, las ropas coloridas y de tonalidades claras no congeniaban con la atmósfera “oscura” y las letras pesimistas del *heavy metal*. Será hasta mediados de los setenta que bandas como Judas Priest y Motörhead introducen las chamarras de cuero, las botas de constructor y los estoperoles como distintivos, elementos que pronto serían adoptados por la comunidad metalera globalmente. Tales objetos eran comúnmente asociados al mundo del motociclismo y de las pandillas y aquellas bandas los introdujeron a la estética del *heavy metal*, usándolos en sus presentaciones en vivo.

Deena Weinstein describe tres etapas por las que todo género musical pasa en su historia: surgimiento, cristalización y decadencia.¹³¹ La primera de ellas culminaría con el establecimiento del género, el cual suele ser tomado como novedoso y como un terreno a

¹²⁸ De hecho, el *heavy metal* nace como una de respuesta al movimiento hippie estadounidense. Se buscó darle una radicalización al pensamiento juvenil, con el propósito de escandalizar a la sociedad y ampliar aún más la brecha de distanciamiento con la generación adulta. Vid.: Michael Moynihan, Didrik Søderlind, *Lords of Chaos. The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*, Feral House, California, 1998, pp. 3-4.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹³⁰ Juan Carlos Encinas Rayón, “Por los abismos de la resistencia simbólica. Un análisis histórico de los álbumes *Kill em’ All*, *Ride the Lightning* y *Master of Puppets* (1983-1986); asesor Javier Rico Moreno. Tesis que para obtener el título de Licenciado en Historia. Instituto Cultural Helénico A.C., 2008, p. 94

¹³¹ Deena Weinstein, *Op. Cit.*, p. 7.

explorar por parte de los músicos. En la cristalización la actuación de los mediadores – empresarios del entretenimiento y medios de comunicación– es clave. Finalmente, ya sea por falta de innovación o porque entra en el panorama musical otro estilo que resulta más atractivo, se entra en la fase del declive.

Este esbozo temporal no ocurre al 100% para el caso del *heavy metal*. En lugar de un declive, Weinstein se refiere más a una fragmentación. Una vez que el metal llegó a su expansión, con el surgimiento de múltiples bandas que encontraron novedoso a este sonido y estética en general, en lugar de quedar opacado por otro género nuevo, surgieron numerosas propuestas que lo diversificaron, renovaron y lo condujeron hacia nuevos horizontes.

3.2 Desarrollo del *heavy metal* como género masivo

A comienzos de los setenta, en Reino Unido, ese *heavy metal* que se encontraba en varias escenas locales dispersas entre sí se va volviendo popular. Serán los grupos Judas Priest y Motörhead los principales exponentes del *metal* en esta fase. Ambos ganaron notoriedad porque sonaban muy distinto a lo que se estaba tocando en ese entonces.¹³² En cuanto al sonido, estas agrupaciones se encargarían de “endurecerlo”. Hubo muchos cambios que terminaron por definir los aspectos musicales del *metal*. Las guitarras sonaban más intensas y con mayor volumen; para ello algunas bandas como Judas Priest, con el propósito de aumentar aún más la sonoridad de este instrumento, decidieron incluir dos guitarristas en su formación, lo cual fue algo muy innovador. El papel de la voz se transformó. Rob Halford, el vocalista de Judas Priest, por ejemplo, comenzó a experimentar con su rango de voz para darle más dureza al sonido. Las baterías de ambos grupos tocarían ritmos muy rápidos y frenéticos, muy inspirados en el *punk*.

¹³² Entrevista a Scott Ian, en *Heavy. The story of metal, Op. Cit.*

Recapitulando, si el sonido del *heavy metal* nació a finales de los sesenta, fue hasta que entraron en escena Judas Priest y Motörhead que este nuevo estilo quedó pulido y estandarizado. Esta versión ya más actualizada terminó por distanciarlo del resto del *rock* y fue concebido como un género propio.

A finales de la década de los setenta nacieron una infinidad de bandas que replicaron y desarrollaron el estilo de las bandas inglesas Judas Priest y Motörhead. Entre ellas se encuentran Diamond Head, Saxon, Dokken, Def Leppard y, probablemente los más conocidos, Iron Maiden. Este estallido de bandas fue conocido como la “Nueva Oleada de Heavy Metal Británico” (NWOBHM por sus siglas en inglés), que más que un género o un subgénero se trató de una nueva tendencia y de una moda.¹³³

Ante la falta de mediadores, esta corriente se expandió hacia muchos países por canales de comunicación *underground* (fanzines e intercambio directo de discos). Uno de los países donde tuvo una popularidad muy sólida fue en los EE. UU. En territorio norteamericano surgirán agrupaciones claramente inspiradas en este estilo, como Kiss, Alice Cooper y Van Halen.

Dichos exponentes ganaron mucha popularidad y el género recibió gran visibilidad, pues la televisora MTV y muchas revistas como *Hit Parader* y *Circus* le dieron una vasta cobertura al género. Había más difusión que en Reino Unido y, claramente, las grandes empresas del entretenimiento global vieron en el *metal* un nicho de mercado juvenil y una nueva moda a explotar y exportar.

La versión norteamericanizada del *metal* creó una estética propia. Por ejemplo, los intérpretes utilizaron bandanas para el cabello –con este último sumamente peinado y fijado–, ropa de poliéster de colores chillones como el rosa, zapatos de plataforma, etc. Es así como nació el *glam* de la década de los ochenta, muy apegado a la industria cultural norteamericana. Algunos exponentes famosos fueron Poison, Mötley Crüe, Cinderella y Styx. Se volvió una tendencia juvenil, que fue impulsada por la industria cultural a través

¹³³ Juan Carlos Encinas Rayón, *Op. Cit.*, p. 99.

de MTV, mediante programas de televisión de este género, el cual apoyó las carreras artísticas de los exponentes mencionados.

Esta masificación del género tuvo sus implicaciones. Musicalmente las canciones adquirieron una estructura más parecida a la de la música pop: los *riffs* de guitarra se simplificaron para volverlos “pegajosos” y bailables, y se enfatizaron más en los coros. Los elementos del *punk* –presentes en el origen del género en Reino Unido– fueron depurados por el *glam*. Las letras, por su parte, abandonaron los temas políticos y sociales.¹³⁴

El *glam* y el *metal* en general recibieron una reacción negativa por parte de diversos sectores conservadores en el país norteamericano. Éstos realizaron movilizaciones, bajo la organización “Centro de Padres de Medios Musicales” (PMRC), a lo largo del país. Les preocupaba el impacto de esta música sobre la juventud. Dichas protestas tuvieron algunos apoyos desde el poder político, pues en el PMRC había esposas de importantes congresistas y funcionarios como Susan Baker y Tipper Gore.¹³⁵ En suelo británico ocurrió algo similar. El caso más sonado fue cuando se llevó a juicio a la banda Judas Priest porque dos jóvenes intentaron suicidarse tras escuchar la canción “Bitter By You, Better Than Me”. Esto no procedió legalmente. Sin embargo, la consecuencia fue la impresión de sellos de *Parental Advisory: Explicit Content*, por parte de las industrias disqueras para cualquier material que fuera sensible al público. Como era de esperarse, este sello se volvió muy frecuente en el *metal*.

En lugar de generar espanto en los jóvenes estadounidenses esta persecución por parte de adultos conservadores contribuyó a “mitificar” al *metal*. Se volvió una música muy popular y redituable para las industrias en EE. UU. Durante la década de los ochenta se le

¹³⁴ Vid.: Stephen Castillo Bernal, *Música del diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera de la Ciudad de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2015, pp. 81-82.

¹³⁵ *Ibid.* p. 77.

dio una enorme cobertura al *glam*. Incluso se hizo un programa televisivo específico para la transmisión de este género: “Headbangers Ball”.¹³⁶

Los sectores conservadores no fueron los únicos que no vieron con buenos ojos esta tendencia musical. El *glam* cosechó críticas dentro de la comunidad metalera. Muchos metaleros criticaban a éste por desviar el propósito inicial del *metal*, de desconocer por completo su filosofía y preocuparse únicamente por vender y atraer a las masas. Las temáticas banales de las letras y la estética de los músicos de la escena crearon un estereotipo del joven aficionado al *metal*. Es así como, en su conjunto, el género tendrá su primera ruptura, lo que dio pie al surgimiento de numerosos subgéneros, que hoy persisten y coexisten, como el *thrash*, el *death*, el *black*, etc.¹³⁷

3.3 Llegada y surgimiento de la escena en la Ciudad de México

Es poco certero hablar del momento en el que el *metal* llegó a la Ciudad de México, pues dada la condición que vivía el *rock* post-Avándaro, su llegada se dio en un contexto subterráneo, invisibilizado, alejado de los grandes medios y de lo masivo. Todo indica que el *metal* surgió del apoyo de los asistentes y del de los organizadores de los conciertos en los hoyos fonkis. Los testimonios narran que en los conciertos se presentaban numerosas bandas, muchas de ellas desconocidas. Es claro que, por el contexto en el que llega en el que el *rock* estaba recluso, el *heavy metal* no podría reproducirse fuera de estos sitios.¹³⁸

¹³⁶ Lackanman, *Headbangers Ball Uncensored (documentary)*, 2017, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=k3uwHKA-3gQ> (consultado el 4 de febrero de 2023).

¹³⁷ Surgirán, con ello varias rupturas dentro del género musical, dando pie a subgéneros más extremos y radicales, como es el caso del *thrash metal* y el *death metal*, que a su vez darán pie a que surjan más rupturas en el *metal*.

¹³⁸ Gueorgui Lazarov, “Entrevista a Gueorgui Lazarov”, Entrevista por Ulysses Ozaeta, *Heavy Metal Subterráneo Magazine*, 19 de mayo de 2020, Facebook, https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=293538631667865&external_log_id=2df09490-3c55-4da9-928a-c7c09208349d&q=heavy%20metal%20subterráneo%20lazarov (consultado el 20 de enero de 2023).

Hubo varios factores que posibilitaron la introducción de este género musical a territorio nacional, a pesar de carecer de los canales de comunicación establecidos por la industria cultural. El primero de ellos fue la proximidad geográfica con EE. UU. En dicho país el *metal* ya era popular para inicios de la década de los ochenta, como se detalló en el apartado anterior. Las redes de comunicación y de intercambio cultural entre México y EE. UU permitieron que los nuevos estilos musicales se introdujeran en el primer país, inicialmente permeando en el norte mediante tocadás y, luego, llegando a las grandes ciudades del sur y del centro de la república.¹³⁹ Para finales de los ochenta ya se había tejido una especie de red de escenas metaleras de distintos lugares y, según las fuentes, ya se puede hablar de una escena.¹⁴⁰

En México, por ejemplo, los fanzines, que surgieron a mediados de la década de los setenta, contribuyeron a la comunicación de las novedades musicales entre distintas regiones del país. Se trataban de:

...revistas austeras elaboradas con los medios y recursos más baratos, ingeniosos e inmediatos. Son expresión de gente afín a un género musical o de los grupos mismos y son un ejemplo de la vitalidad de la cultura que rodea al rock en México...¹⁴¹

Estas publicaciones hemerográficas alternativas nacieron como una forma de resistencia ante el distanciamiento de los medios tradicionales hacia el *rock* en México. Se repartían generalmente terminando las tocadás con el fin de anunciar los próximos eventos de la escena en un estado o región del país. En ellas, además, se recapitulaban las novedades musicales nacionales y extranjeras. A las agrupaciones mexicanas esto les permitió darse a conocer en sus regiones e incluso en el país. Los fanzines lograron tener una gran circulación y formaron parte de los objetos que se intercambiaban entre aficionados. Es así

¹³⁹ El metal, al igual que otros estilos de rock, fue y sigue siendo en gran parte, un fenómeno principalmente urbano. Las primeras bandas surgirán dentro o en las periferias de grandes ciudades. Stephen Castillo Bernal, *Op. Cit.*, p. 130.

¹⁴⁰ Rachel Emms, Nick Crossley, *Op. cit.*, p. 6.

¹⁴¹ José Luis Paredes Pacho, *Sonidos de calle, Op. cit.*, p. 16.

como se suscitó un constante flujo e intercambio entre las distintas escenas locales, incluida la Ciudad de México. Estas publicaciones hemerográficas tendrán su precedente en los setenta con la revista *Conecte*, fundada por José Luis Pluma. Es de las primeras de las que se tiene registro. No obstante, no se centraba en la escena mexicana –y tampoco en el *heavy metal*–, sino en el *rock* anglosajón.¹⁴²

Conecte impulsó la creación de muchas otras revistas. Durante los ochenta ocurriría el auge de los fanzines. El mismo José Luis Pluma abriría *Rock Pop Metal*, que además de darle cobertura a bandas internacionales, lo hizo a las mexicanas. Como su nombre lo indica, abarcaron al *metal*. A esta publicación le siguieron muchas otras como *Circus*, *Hit Parader*, *RIP Magazine*, *Metal maniac* y *Terrorizer*. Cada una de éstas se enfocaba en un subgénero en específico.¹⁴³

No obstante, la revista que era considerada más importante porque según Alfredo Nieves fue la más distribuida fue *Heavy Metal Subterráneo*, fundada por Gueorgui Lazarov y Carlo F. Hernández (véase Imagen 1) –quienes también en algún momento fueron propietarios de hoyos fokis–.¹⁴⁴ Su relevancia, más allá de la difusión de los conciertos, se debió a que sus miembros organizaron y financiaron los eventos, en diversos recintos, como la Arena López Mateos.¹⁴⁵

¹⁴² Alfredo Nieves Molina, *Cuerpo, sublimación y violencia: slam en la escena heavy metal de la CDMX y área metropolitana (19861-1992)*; asesor Roberto Campos Velázquez. Tesis que para obtener el grado de Licenciado en Etnomusicología. Facultad de Música, UNAM, 2019, p. 32.

¹⁴³ *Heavy Metal Subterráneo*, Avanzada Metálica, No. 2, México, 1986, sin página.

¹⁴⁴ Alfredo Nieves Molina, *Op. cit.*, p. 34-35.

¹⁴⁵ Gueorgui Lazarov, “Entrevista a Gueorgui Lazarov”, *Op. cit.*

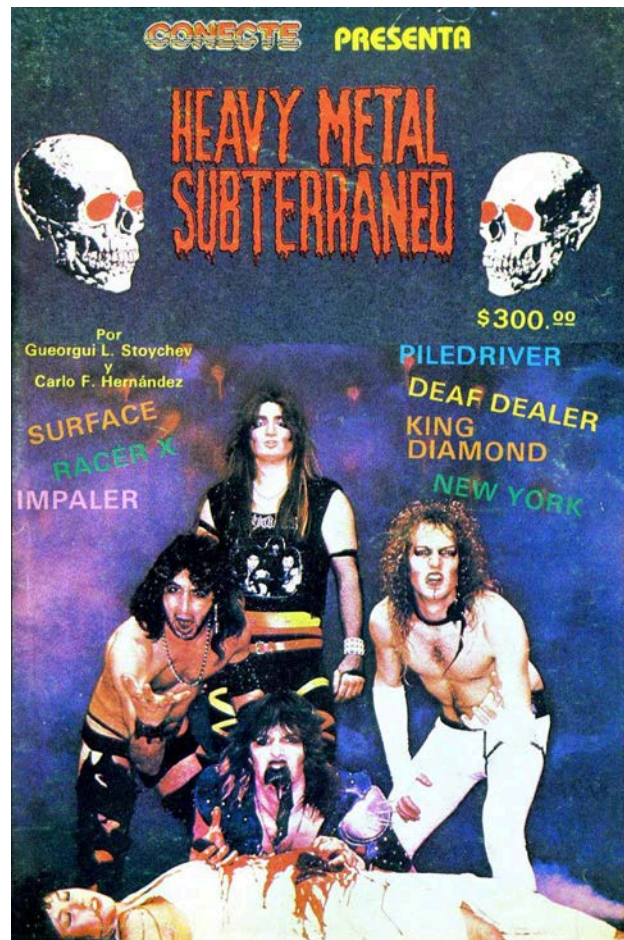


Imagen 1. Revista *Heavy Metal Subterráneo*

Para mediados de los ochenta ya habían surgido importantes bandas de *metal* en México y en la capital. Las agrupaciones que son consideradas pioneras en esta última ubicación son Luzbel¹⁴⁶ y Ramsés.¹⁴⁷ Musicalmente no se diferenciaban mucho de bandas de *hard rock*. Más bien, su importancia radicó en el plano estético y performativo, pues ellas

¹⁴⁶ LuzbelOficialMexico, *La noche sigue igual*, 2014, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=pNRCuSQQ4OA> (consultado el 15 de abril de 2023).

¹⁴⁷ R.A.M.S.E.S. - Tema, *Pon tu cerebro a remojar*, 2020, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Xy6Jw60UgWI> (consultado el 15 de abril de 2023).

incorporaron al imaginario mexicano las vestimentas de cuero y los objetos ligados al mundo motorciclístico que fue desarrollado por Judas Priest y Motörhead.¹⁴⁸

A partir de la emergencia de estos dos conjuntos, nacerán muchos otros que trajeron a territorio mexicano el *heavy metal*, con una variante muy similar al NWOBHM y a la oleada norteamericana. Estos son algunos de los más destacados: Next, Megatón y Makina. A finales de esa década llegó el *metal* extremo (*thrash, death, black, etc.*) de la mano de agrupaciones como Transmetal –cuyo álbum *El infierno de Dante* es considerado el fundador del *death metal* en México– y Leprosy. Desde ese momento comenzó una explosión de numerosas bandas de *metal*, que perdura hasta nuestros días. Todas ellas nacieron y permanecieron, incluso hasta el presente, en un contexto de escena.

Así como sucedió con el *rock* a inicios de la década de los sesenta, el *metal* que comenzó a tocarse en México era muy imitativo de lo que se hacía en EE. UU y Reino Unido. La imitación no se encontraba en las canciones particulares, sino en los estilos musicales y en la estética, en el *ethos* de las agrupaciones. Esto perdura hasta el presente, debido a que los exponentes de cualquier subgénero adoptan la vestimenta de sus homólogos extranjeros en una suerte de mimetismo sin fronteras. Como lo constata Stephen Castillo Bernal, la gran mayoría de bandas mexicanas siguen sólo imitando los estilos formados en Estados Unidos y Reino Unido. Esta suerte de colonización es tal que muchas cantan en inglés y no en español.¹⁴⁹

En cuanto a la dimensión lírica, aludiendo a la propuesta de Weinstein, el *metal* mexicano en su primera época de existencia por lo regular tocaba canciones que hablan de ocultismo y el mal. Por ejemplo, en el caso de Transmetal, la banda más popular del *metal* extremo mexicano, estas temáticas abundan. La canción “Rostro maligno” fue de las pocas que encontré de esa época del *metal* en general que menciona explícitamente a Satán:

¹⁴⁸ Iván Alexis Santana Mendizábal, “Música metal: representaciones sociales y vida cotidiana en jóvenes “metaleros” de la Ciudad de México”. Tesis que para obtener el título de Licenciado en Psicología. UNAM, 2018, p. 121.

¹⁴⁹ Stephen Castillo Bernal, *Op. Cit.*, p. 139.

“Satán, ¿no te cansas / De tanta maldad?”¹⁵⁰ Todas las canciones tempranas de esta banda tratan tópicos relacionados a apariciones demoniacas, a espíritus malignos, aunque la pieza citada describe más detalladamente la aparición del diablo.

Otra banda de la misma época, Leprosy, habla de diversos temas, entre ellos las enfermedades y de ocultismo, ejemplificado en su canción “Cirrosis”. Por ejemplo, en “Tormento nocturno” la banda describe tal cual una pesadilla: “Se acerca la noche / ¿Qué quieren de mi, / Que a todas partes / Donde duermo me ha de seguir?”¹⁵¹ El *metal* en México continuó con muchos de los aspectos líricos de sus homólogos anglosajones, temas que aquí en este país resultaron controversiales. Se puede decir que fue un estilo musical contestatario en sus inicios porque tocaba temas que se salían de lo establecido por la visión nacionalista que impulsó el Estado.

Por el contexto subterráneo y popular en el que emergió el *metal* en México, éste fue estigmatizado. Castillo Bernal nos dice que muchos metaleros sólo escuchan el *metal* extranjero, y consideran que las bandas mexicanas son “... representantes del metal ‘naco’”.¹⁵²

En los ochenta, en síntesis, el *metal* ya sonaba en México. Para estudiar la conformación de escenas entre la juventud, los antropólogos mexicanos como Maritza Urteaga y Héctor Castillo Berthier han empleado diversos términos, entre ellos el de “bandas”,¹⁵³ que se diferencia de los “grupos subculturales” que proponen los sociólogos británicos de la cultura.¹⁵⁴ Lo cierto es que, después de la segunda mitad del siglo XX, algunos sectores de las juventudes mexicanas de las grandes ciudades se han caracterizado por formar colectivos diferenciados de agrupaciones. En términos generales, todos ellos albergaban jóvenes con una visión e intereses compartidos y una condición socioeconómica

¹⁵⁰ Lorenzo Partida, *Rostró maligno*, en *Amanecer en el mausoleo*, 1990, CD.

¹⁵¹ Alberto Pimentel, *Tormento nocturno*, en *Reino maldito*, 1994, CD.

¹⁵² Stephen Castillo Bernal, *Op. cit.*, p. 142.

¹⁵³ Algunos trabajos importantes de estos dos autores que ahondan en estos conceptos son *Por los territorios del rock* de Urteaga, y diversos ensayos como *De las bandas a las tribus urbanas* de Berthier.

¹⁵⁴ Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, Londres-Nueva York, 2002, p. 3.

similar.¹⁵⁵ Como es sabido, en el marco de estos colectivos juveniles, las preferencias musicales compartidas han sido un catalizador social altamente imaginativo.

Según Héctor Castillo Berthier, la precariedad económica de las juventudes en los sectores populares de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México durante la década de los ochenta empujó a muchos de ellos a abandonar su educación para trabajar; esto ha sido un fenómeno ampliamente estudiado por los sociólogos. En el peor de los casos, arguye Castillo, la carencia del sustento los orilló a incurrir en actividades ilícitas. Este hecho incentivó entre muchas juventudes, que vivían en estos contextos, el abandono temprano de los núcleos familiares.¹⁵⁶ Alfredo Nateras, por su cuenta, nos dice lo siguiente con relación a las juventudes de las décadas de los ochenta:

Uno de los signos de las juventudes en México y en América Latina, es la precariedad material en la que se encuentran y en la que viven, lo que se traduce en niveles altos de pobreza, en la exclusión social y en los déficits en las estrategias para afrontar las dificultades de la realidad social, es decir, sus capitales sociales y culturales son débiles y escasos.¹⁵⁷

Durante los ochenta, jóvenes en condiciones precarizadas de vida comprendieron su situación y encontraron un cierto cobijo en las agrupaciones juveniles que los congregaron. Con toda razón, Maritza Urteaga Castro-Pozo nos dice:

...dos fueron los espacios para la construcción identitaria para la gran mayoría de la chaviza de los ochenta: el rock y las bandas juveniles. Ambos espacios fungen como ofertas de construcción de sujetos colectivos; son lugares que provocan la

¹⁵⁵ En las partes no privilegiadas de la fragmentada Ciudad de México vive el sector poblacional que históricamente ha recibido siempre un estigma. De esta fracción social, los jóvenes se encuentran ante una situación más desfavorable. En estos puntos geográficos ellos viven en una constante adversidad fuera y dentro de casa. Fuera, porque en su entorno social encuentran una criminalización por parte de la policía, además de falta de oportunidades y un injusto mercado laboral que los rechazan. *Vid.*: Gustavo Garza, “La urbanización metropolitana en México: normatividad y características socioeconómicas”. *Papeles de población* (Revista del Centro de Investigación y Estudios Avanzados de la Población), México, No. 52, abril-junio, 2007, p. 79.

¹⁵⁶ Héctor Catillo Berthier, “De las bandas a las tribus urbanas. De la transgresión a la nueva identidad social”. *Desacatos* (Revista del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), México, No. 9, primavera-verano, 2002, p. 59.

¹⁵⁷ Alfredo Nateras, *Juventudes sitiadas y resistencias afectivas*. Tomo I. Prólogo de José Manuel Valenzuela, Gedisa, México, 2016, pp. 55-56.

construcción simultánea de identidades culturales en ámbitos territoriales reales y/o simbólicos y en las redes de socialidad...¹⁵⁸

Estos grupos juveniles han ido cambiando a lo largo del tiempo sus formas de organizarse, de actuar y de pensar. Cada uno, en su momento, tuvo circunstancias diferentes.¹⁵⁹ Los primeros de los que se tienen registro son “Los Panchitos” y los BUK, grupos que nacieron en la Zona Metropolitana durante los setenta, en las localidades de Observatorio y Tacubaya.¹⁶⁰ A partir de ese momento surgieron muchos otros en diversos municipios localizados o en las afueras de la Ciudad de México o en municipios conurbados del Estado de México. Se forjaron formas de identificación intergrupal como el uso de prendas distintivas, un color particular para el cabello, tatuajes, etc.¹⁶¹ Dentro de estos marcadores destacaron las preferencias musicales compartidas y los *ethos* concomitantes a estilos o géneros musicales específicos.

En el caso de las bandas del área metropolitana, la mayoría se identificaron con algún estilo del *rock* y adoptaron su conjunto de valores. Algunas fueron afines al *punk*, otras al *hardcore* y algunas más al *metal*, entre otras. Desde los setenta hasta mediados de los ochenta el *rock* fue, además, símbolo de resistencia a lo establecido por la sociedad, en general, y a los contenidos circulados por la industria cultural mexicana, en particular.¹⁶² Tal como afirma María del Carmen de la Peza, en México el *rock* fue “[...] un lugar de encuentro de los jóvenes excluidos de los beneficios del mercado capitalista...”¹⁶³

Según las fuentes, los conciertos de los hoyos fonkis eran uno de los puntos de confluencia de las bandas juveniles. Estas presentaciones eran una amalgama de varias

¹⁵⁸ Maritza Urteaga Castro-Pozo, *Op. Cit.*, p. 190.

¹⁵⁹ Alfredo Nateras, *Op. Cit.*, p. 56.

¹⁶⁰ Héctor Castillo Berthier, *Op. Cit.*, p. 64.

¹⁶¹ Maritza Urteaga Castro-Pozo, *Op. Cit.*, p. 191.

¹⁶² Apropiado en el sentido de que el *rock* no nace con estos ideales, sino que un grupo social lo adopta como parte de su imaginario y le da otro significado. *Vid.*: María del Carmen de la Peza, *Op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁶³ María del Carmen de la Peza, *El rock mexicano. Un espacio en disputa*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco (colección Tendencias), México, 2014, p. 216.

bandas tocando, una tras otra. Los conciertos exclusivamente metaleros se dieron en los hoyos fonkis desde los ochenta hasta entrados los noventa.

En los años ochenta los sitios donde se organizaban tocaditas de *metal* se multiplicaron, llegando a adquirir mucho renombre entre la comunidad metalera. Tal es el caso del Balneario de Pantitlán o de la Arena López Mateos, en Tlalnepantla. Esta última recibió el sobrenombre de la capital del *metal* mexicano, y ahí se presentaron bandas extranjeras, como Death, Demolition Hammer y Sepultura (véase imagen 2).¹⁶⁴

¹⁶⁴ Por este y otros carteles que hicieron para difundir conciertos en hoyos fonkis se puede intuir que los conciertos siguieron sin cambiar en su forma. Con la inclusión de bandas de renombre, como las mencionadas anteriormente los carteles continuaron incluyendo a muchas otras no tan reconocidas. *Vid.*: Metal Mexicano, Twitter, <https://twitter.com/MetalMexicano66/status/1237836872417763328>. Accedido el 20 de octubre de 2023.



Imagen 2. Cartel de concierto en la Arena López Mateos en 1988.

La importancia de la Arena López Mateos dentro del ámbito *underground* persistió hasta la década de los noventa, cuando cerró sus puertas a la realización de eventos musicales y únicamente se concentró en eventos deportivos. Para ese tiempo ya se hacían grandes conciertos en el interior de la capital, que eran más masivos.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Stephen Castillo Bernal, *Op. Cit.*, pp. 130-131.

Desde finales de la década de los ochenta podemos hablar de una escena metalera en la Ciudad de México y su zona metropolitana, pues se fueron estableciendo espacios sociales para esta práctica cultural y fue clara la confluencia de diversos actores que forjaron una red de socialización. El concepto de escena musical, empleado por Will Straw, Rachel Emms y Nick Crossley, permite visualizar las diversas actividades que giran en torno a una práctica musical, como un todo relacionado; así como la consecuencia de una serie de relaciones sociales y no como actividades aisladas y espontáneas.¹⁶⁶ Para que esto suceda, es necesario que diversos actores, unidos con un fin común pero con intereses particulares, creen el contexto de posibilidades para la organización de un determinado producto cultural.¹⁶⁷

Siguiendo los planteamientos de Rachel Emms y Nick Crossley, se puede decir que las escenas musicales de la Ciudad de México se crearon gracias a las redes de sociabilidad impulsadas principalmente por tres actores: los músicos, las audiencias y los propietarios de los hoyos.¹⁶⁸ Los primeros motivados por compartir sus propuestas estéticas y ganas de reconocimiento; los segundos por el deseo de disfrutar en vivo la música de su preferencia, de relacionarse con otros jóvenes y de escapar o sublimar una situación de exclusión; los empresarios, impulsados por la ganancia y el interés de explorar un nicho de mercado.¹⁶⁹

Es por esto que se considera que una vez que son trazadas estas redes de sociabilidad se puede hablar de una escena, ya que la música se produce en estas experiencias compartidas alrededor de un determinado producto cultural. Además, los miembros son conscientes de que participan activamente de esta red, y su actividad está delimitada por condiciones espaciales. Todo lo anterior, según Emms y Crossley, implica la existencia de una escena musical.

¹⁶⁶ Rachel Emms, Nick Crossley, *Op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁷ Will Straw, “Cultural Scenes”, *Op. cit.*, p. 412.

¹⁶⁸ Maritza Urteaga Castro-Pozo, *Op. Cit.*, p. 202.

¹⁶⁹ Federico Rubli, *Estremécete y rueda*, *Op. cit.*, p. 527.

Para las audiencias, los conciertos fueron los espacios sociales en los cuales se reafirmaba la identidad metalera mediante actos performativos como el *slam* o el *stage diving*,¹⁷⁰ por ejemplo. Éstos eran actos que, por las características espaciales de donde se llevaban a cabo los conciertos –la Arena López Mateos, por caso–, se podían realizar. Junto con la indumentaria, dichas acciones performáticas constituyeron vías o modos de afirmarse metalero y de ser reconocido como tal por parte de los pares y otros colectivos sociales. Se narra que, terminando los conciertos, los metaleros se quedaban un rato más para convivir, siendo éste un espacio más donde podían ampliar sus redes.

Un aspecto relevante que caracterizó a la escena metalera que me ocupa, durante la década de los ochenta e inicios de los noventa, es también la acción protagónica de colectivos metaleros en la organización de conciertos. Ellos recaudaban los fondos necesarios para usar el espacio, pagarles a los músicos y programar los próximos conciertos; además de dispensar las corruptelas –destinadas a las autoridades locales y policías municipales–. Otra cuestión importante de mencionar, en este breve recuento histórico de la “Llegada del metal y el surgimiento de la escena en la Ciudad de México”, es la presencia de los vendedores ambulantes en los conciertos, pues éstos propiciaron el intercambio de bienes materiales como discos, ropa y accesorios. De esta forma, los conciertos metaleros fueron ocasión de disfrute, distensión, de intercambio musical y de socialización. Todos estos elementos contribuyeron en la construcción de una identidad colectiva y, en definitiva, al surgimiento de la escena metalera en la Zona Metropolitana del Valle de México.

Por otro lado, ya expuse cómo, según los testimonios –como la entrevista a Lazarov–, también era común que en las tocaditas los músicos se quedaran después del concierto para convivir con los espectadores. Así se daban a conocer entre los fanáticos y

¹⁷⁰ Acción en la cual una persona cualquiera del público se sube al escenario para inmediatamente después echarse hacia la masa de gente, para que ésta última la lleve hacia atrás. Algunas veces también los músicos que se encuentran tocando hacían esto.

difundían sus próximas tocaditas y construían vínculos afectivos de manera mucho más estrecha.

En síntesis, estas redes de actores propiciaron la emergencia de la escena metalera en la capital mexicana y su área metropolitana. Todo lo anterior se transformaría conforme progresó la década de los noventa. Como verá en su momento el *metal* se insertó de cierto modo al interior de la Ciudad de México, modificándose las formas de socialización, no sin ayuda de otro actor que se incorporó a la escena: los medios de comunicación y las industrias culturales hegemónicas. Ello, como verá en capítulos posteriores, sucedería en el marco de una transición de régimen socioeconómico, político e ideológico en México. Pero, antes de abordar este asunto, es necesario detenernos un poco para analizar la relevancia social del Tianguis del Chopo y de la casa discográfica “Avanzada Metálica”.

3.4 El Tianguis del Chopo

A inicios de los años ochenta hubo un cambio muy gradual en el proyecto económico. Durante el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988) la entrada de México al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT, por sus siglas en inglés) representó un cambio de rumbo. Con ello, progresivamente se abandonó el sistema de asistencia estatal para el fortalecimiento de los sectores económicos. En cambio, el nuevo modelo abogaba más por el distanciamiento del Estado de la economía, quedando ésta última en manos de los intereses privados y de las necesidades de mercado internacional.

Este cambio también repercutió en el ámbito cultural. En la Ciudad de México se percibía un menor clima represivo que en décadas anteriores. Según Maritza Urteaga Castro-Pozo, poco a poco comenzaron a abrirse espacios independientes dedicados a la producción artística y contracultural, como el *rock*.¹⁷¹ Así, nacieron algunos espacios como

¹⁷¹ Maritza Urteaga Castro-Pozo, *Op. Cit.*, p. 116.

Rockotitlán y el bar “Tutti Frutti”, también disquerías locales que comenzaron a impulsar el *rock*.

El primer espacio de socialización de las escenas *underground* del *rock* dentro de la Ciudad de México fue el Tianguis Cultural del Chopo (TCC), considerado como un oasis entre el “desierto rockero chilango”, tal como lo ve Guillermo Castillo Ramírez.¹⁷² Además de ser el primer lugar autogestivo para el intercambio de música y objetos relacionados al *rock*, allí también se podía escuchar *rock* pesado en vivo.

Este mercado sabatino fue punto de reunión de aficionados al *rock*, al *punk* y al *metal*. Con el paso del tiempo se fueron incorporando otras subculturas alternativas como skaters, góticos, darketos, emos, etc. Hoy en día se encuentra ubicado en la calle de Aldama, a un costado de la estación de trenes de Buenavista, en la alcaldía Cuauhtémoc. Esto no siempre fue así. Cambió innumerables veces de locación hasta establecerse ahí. De hecho durante seis años (1982-1988) estuvo deambulando por diversos puntos de la ciudad. Su establecimiento actual marcaría una transformación substancial en las sociabilidades rockeras, que hasta antes de la existencia del TCC era muy dispersa.

El tianguis comenzó en 1980 siendo parte del Museo Universitario del Chopo, a manera de exposición temporal. Para inicios de la década de los ochenta la escritora Ángeles Mastretta era directora del Museo. Con la ayuda del curador Jorge Pantoja, ambos decidieron incorporar en sus salas una pequeña exposición sobre las culturas alternativas existentes en la Ciudad de México. Juzgaron que éstas eran invisibles para la opinión pública, y que correspondía visibilizar cómo “[...] sepultaron durante décadas las iniciativas de difusión, creación y cimentación de las propuestas juveniles y a todo aquello que oliera a cuestionamiento o alternativa cultural...”¹⁷³

¹⁷² Guillermo Castillo Ramírez (*et. al.*), “Tianguis del Chopo: espacio urbano de regulación/transgresión. *Revista Mexicana de Sociología* (Revista del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México), México, Vol. 82, No. 3, 2020, p. 565.

¹⁷³ Abraham Ríos, *Tianguis Cultural del Chopo: una larga jornada*, AB, México, 1999, p. 21.

Con la llegada de Mastretta a la dirección del Museo se da un impulso y difusión a prácticas culturales poco o nada atendidas institucionalmente. Se hicieron talleres sobre el cuerpo y la política, se realizaron exposiciones y programas de radio sobre estilos musicales latinoamericanos y pronto se le dio cabida al *rock* y sus vertientes.¹⁷⁴ Volvamos a la iniciativa de 1980.

La exposición referida sobre las culturas alternativas existentes de la Ciudad de México se estableció bajo el nombre de tianguis, pero no se trataba de un punto de compraventa de mercancías, sino más bien de un trueque. La gente iba y dejaba algún disco u objeto que ya no fuera de su agrado, para que otros lo utilizaran. A cambio, podía llevarse otro objeto que tuviera aproximadamente el mismo valor. Para Antonio Pantoja: “Era lo primordial, era la esencia del tianguis, no necesitabas ni hablar, nomás le dabas tus discos a la otra persona, la otra persona te daba sus discos, los veías y si algo te gustaba pues echabas cambio, esa es la esencia del Tianguis, el trueque”.¹⁷⁵

A pesar de tener respaldo institucional –ya que el Museo del Chopo forma parte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)–, fue inevitable que comenzaran los problemas. Los testimonios dicen que, desde el inicio, muchos de los asistentes al Museo no lo veían con buenos ojos. Había una clara división entre las familias de clase media, universitarios que iban a ver alguna sala de arte, y los rockeros que sólo entraban al tianguis.¹⁷⁶ El Chopo dejó de apoyar al tianguis una vez que Mastretta abandonó la dirección en 1982 y, muy probablemente también, a causa de las fuertes crisis económicas de aquellos años, que obligaron a la UNAM a dejar de apoyar económicamente a varias actividades.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Jorge Pantoja, “A manera de introducción... El huevo, el dinosaurio y el huevo” en Jorge Pantoja (comp.), *Cuando el Chopo despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí. Crónicas de un fenómeno cultural. El Tianguis del Chopo*, Imposible, México, 1996, p. 12.

¹⁷⁵ Entrevista a Antonio Pantoja, en Guillermo Castillo Ramírez (*et. al.*), *Op. Cit.*, p. 566.

¹⁷⁶ En el museo, además de tener exposiciones, contaba con diversos talleres: de ballet, de danza y de música. Entrevista a Abraham Ríos, en *Ibid.*, p. 567.

¹⁷⁷ Jorge Pantoja, “Cuando el Chopo despertó el dinosaurio ya no estaba ahí”, en Jorge Pantoja, *Op. cit.*, p. 68.

Para aquellos años, la actividad contracultural en cuestión ya tenía una gran base de simpatizantes que se negaron a dejarla morir sólo porque ya no contaron con el apoyo de los nuevos directivos del Museo. Se optó por ubicar al tianguis en la calle Dr. Enrique González Martínez, en la misma donde se encuentra el Museo. El TCC fue itinerante y callejero durante seis años (1982-1988). Las personas mostraban su mercancía donde podían: en el piso, en la banqueta, encima de algún auto, colgándola sobre un árbol o, incluso, en la entrada de alguna casa. Esto, como era de esperarse, les acarreó numerosos problemas con los vecinos.¹⁷⁸

Se trataba más que de un simple tianguis. En el TCC se presentaban músicos y, además de escucharlos, la gente iba a tomar, a “echar relajo” con sus amigos, a intercambiar discos y mercancías de sus grupos favoritos. Funcionaba como espacio de socialización de escenas. Se narra que prevalecía el ambiente como el de una comuna: seguía predominando el trueque y había un trato igualitario. La carencia de permisos para ocupar el espacio público y las constantes quejas de los vecinos con las autoridades –por el ruido que se hacía cada sábado y las oleadas de gente que les impedía la fácil movilidad– fueron los factores por los cuales se le impidió al tianguis alojarse por mucho tiempo en esta nueva sede.

Esto tuvo repercusiones en cuanto a la organización de este espacio. Para evitar cualquier problema con la ley, los organizadores decidieron que lo mejor sería alquilar un lote en donde montar puestos establecidos y se empezara a cobrar.¹⁷⁹ Para administrar mejor los recursos se llevarían a cabo asambleas con los miembros. Se erigió una especie de cooperativa, no obstante, con una mayor institucionalidad.¹⁸⁰ Se comenzaron a restringir algunas prácticas. Dentro ya no se pudo tomar alcohol ni otro tipo de sustancia psicoactiva.

¹⁷⁸ Abraham Ríos, *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁷⁹ “...Unos chavos aceptan la convocatoria y la siguiente semana algunos la secundan, y otros nomás acuden al canje y pronto, con la celeridad de la economía subterránea, se establece el mercado y como en el siglo XVIII florece el capitalismo, se determinan más o menos los precios módicos, abundan los cassettes, los discos piratas, las artesanías post-hippies, los posters, los stickers, los souvenirs de groupies, los videocassettes, los souvenirs de la Era de Acuario”. Carlos Monsiváis, *Era*, México, 2001, pp.120-121.

¹⁸⁰ Abraham Ríos, *Op. Cit.*, p. 34.

Según Abraham Ríos, la intención fue evitar crear una imagen negativa que fuera pretexto para la persecución policial o de los propios vecinos.

A pesar de que se crearon normas y que se contaba con una organización, el TCC no cambió su situación de itinerancia. Ya fuera porque los dueños de los lotes dejaban de rentarlos –probablemente por temor a represalias o a forjarse una “mala imagen”– o porque había sedes controladas por alguna banda, el tianguis cambió numerosas veces de locación en seis años. Estas fueron sus sedes: un estacionamiento en la colonia San Rafael, el Casco de Santo Tomás, la Facultad de Arquitectura de la UNAM en Ciudad Universitaria (CU), el Kiosko Morisco, la calle Oyamel en la colonia Santa María la Ribera, la calle Saturno en la colonia Santa María Insurgentes y, finalmente, en 1988, en la calle Aldama en la colonia Buenavista, donde actualmente se encuentra.¹⁸¹

Se eligió dicha sede porque esta calle no tenía uso de suelo para casa-habitación, lo que supuso que no habría problemas con los vecinos. El gobierno finalmente cedió y permite el establecimiento del TCC, espacio que, aunque obtuvo la aprobación legal, nació como una auténtica forma de protesta ante la falta de visibilidad de las escenas urbanas. Al respecto, Maritza Urteaga dice lo siguiente:

El Chopo fue un lugar público al que [...] usaron no sólo para comprar o intercambiar música o información sobre los nuevos grupos internacionales y nativos; lo más importante es que le asignaron una fuerte carga simbólica que permitió que [las escenas] existentes en el Distrito Federal y Neza, se empezaran a comunicar con cierta constancia entre sí y se entendieran como parte de una comunidad mayor, imaginaria...¹⁸²

Por ello, este lugar casi inmediatamente se convirtió en un centro muy importante de las sociabilidades rockeras capitalinas. Aunque éstas ya contaban con espacios, el TCC fue el primer sitio establecido formalmente y localizable para los seguidores del *rock*. De esta forma, se facilitó la comunicación y el intercambio material y subjetivo de los involucrados.

¹⁸¹ Guillermo Castillo Ramírez (*et. al.*), *Op. Cit.*, p. 570.

¹⁸² Maritza Urteaga Castro- Pozo, *Op. Cit.*, p. 202.

Cabe añadir que el Chopo no fue un espacio únicamente de rockeros y metaleros. Fue un sitio de sociabilidad de otras escenas musicales como la del *punk* o del *hip hop*. Incluso en el presente se han ido añadiendo nuevas subculturas, como la *emo*, la *otaku*, la *skater*, entre otras.

3.5 Avanzada Metálica

Como ya se mencionó, para finales de los ochenta se consolida la escena y comienza a recibir visibilidad. Sin embargo, la grabación de discos de *metal* seguía siendo una labor difícil. En México no había disqueras interesadas en producir este tipo de música. Una excepción fue Comrock, disquera creada por los integrantes de la banda de *rock* Botellita de Jerez. Sin embargo, como su nombre lo indica, producía discos de *rock* en general, por lo que fueron pocos grupos de *metal* los que pudieron grabar con esta firma.

La escena metalera de la Ciudad de México dio un gran paso a mediados de los ochenta, con la creación de Avanzada Metálica, disquera especializada en este género musical. Los responsables de su apertura fueron Alejandro “el Dock” Mendoza, Gueorgui Lazarov, Omar Escalante, Gustavo Solís y Daniel Ojeda. Ellos eran músicos seguidores del género, trabajaban en revistas, como en *Heavy Metal Subterráneo*, y otros medios de comunicación, como en el programa de radio, Rock 101.¹⁸³ Mendoza fue quien quedó al frente de Avanzada, pues él había trabajado en revistas mexicanas de música como lo fue *Conecte* y en prensa como la revista extranjera *Kerrang*.¹⁸⁴

Antes de formar la disquera Avanzada el grupo creó la asociación “Escuadrón Metálico”, con la intención de dar conciertos con diversas bandas. Se dedicaron a reunir artistas, patrocinarlos y conseguir el financiamiento. Las tocaditas se llevaron a cabo en el Foro Isabelino, ubicado en la colonia San Rafael en la Ciudad de México. Este recinto es

¹⁸³ Alejandro Mendoza, “Entrevista a Alejandro Mendoza”, Entrevista por Ulysses Ozaeta, *El fundamento del metal en México*, 22 de enero de 2017, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=rC2aDa4KD3k> (consultado el 20 de enero de 2023).

¹⁸⁴ Gueorgui Lazarov, “Entrevista a Gueorgui Lazarov”, *Op. cit.*

propiedad de la UNAM y, debido a los contactos de “el Dock” en esta institución, se le prestó el espacio. Las tocaditas contaban además con la cobertura de la revista *Heavy Metal Subterráneo*, la cual era dirigida por el mismo Lazarov, y la organización corría por parte de la cooperativa de conciertos “Casa grande”. El Escuadrón llamó a diversos grupos para presentarse, con la idea de dar a conocerse entre sus seguidores y fomentar una suerte de red de apoyo.¹⁸⁵

Luego, grabaron el álbum “Escuadrón Metálico”, en el cual compilaron las bandas que se presentaron en los conciertos. De esta experiencia resolvieron crear la disquera. Surge así “Avanzada Metálica”, en 1986. Según lo narra Mendoza en una entrevista el costo por sesión de grabación era de \$40.000 pesos. Como en aquel momento el género musical no tenía el apoyo de grandes tiendas, los materiales discográficos eran vendidos en el Chopo. Aquel sello se vuelve el más grande para la producción de *metal* en México.¹⁸⁶ A pesar del impulso que la casa productora en cuestión le dio, el *metal* seguía siendo una práctica cultural alternativa.

Avanzada Metálica cerró sus puertas en 1994, cuando entró en bancarrota. Habían pedido un préstamo al banco para financiar sus equipos de grabación y procurar que fueran de muy alta calidad, y al iniciar la crisis bancaria de aquel año, finalizado el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), los créditos se habían vuelto imposibles de pagar.¹⁸⁷ Grupos como Transmetal, Ramsés y Next, entre otros –que eran protagónicos en la escena– produjeron ahí gran parte de su discografía.

Fueron muchos los conciertos que organizó el Escuadrón en aquellos años. El Foro Isabelino cobró relevancia como otro espacio social que le daría vitalidad a la escena metalera del centro del país. No se trató de eventos clandestinos, como los de los hoyos

¹⁸⁵ Metal Subterráneo mx, *Capítulo 1. Metal en México*, 3 de septiembre de 2020, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=v1JNsE_tpeI (consultado el 21 de enero de 2023).

¹⁸⁶ Alejandro Mendoza, *Op. cit.*

¹⁸⁷ El catálogo musical que manejaba fue vendido a la empresa “Discos Denver”. *Vid.: Ibídem.*

fonkis, pues contaban con el apoyo institucional indirecto de la UNAM.¹⁸⁸ Por esto último, y hasta cierto punto, la escena metalera se fue disciplinando: en los conciertos organizados por el Escuadrón se evitó el consumo de alcohol y otras sustancias, por ejemplo; prácticas que eran comunes en la primera época del *metal*. Sin embargo, hubo otras que se conservaron, como el *slam*. Se puede ver en las grabaciones en YouTube que existen de los conciertos en el foro que era común que el vocalista de alguna banda se bajara del escenario para cantar entre el público; o al contrario, que algunos de los asistentes se subieran al escenario para bailar o hacerle señas a los suyos. En general varias prácticas que provenían de una informalidad se conservaron.¹⁸⁹

Como se mencionó anteriormente, Avanzada era una firma independiente. Es decir, que no pertenecía a la gran industria musical. Esto permitió que, a pesar del disciplinamiento referido, la escena continuara siendo alternativa, pues la música era transgresora y contestataria. Se proclamaban consignas antipolíticas y antirreligiosas, o simplemente se decían groserías y se hablaba de alcohol o drogas.¹⁹⁰ En síntesis, la importancia del Escuadrón y de la Avanzada consistió en agrupar, organizar, producir y distribuir. De esta forma, la escena metalera pasa de un momento inicial a una consolidación, con organizaciones hechas para la producción de su música, y se trata de la primera corporación de esta escena encargada para la distribución de *metal*.

En México, así como en otros países se comenzó a implementar el modelo neoliberal, el cual transformó muchos aspectos de la vida en México. A continuación, abordaré cómo repercutió esto en las dinámicas de la escena metalera y en la industria cultural.

¹⁸⁸ Es importante mencionar que el Foro Isabelino es propiedad de la UNAM, por lo que esta institución prestaba dicho espacio para la realización de estas tocadas.

¹⁸⁹ Haciendo Ruido, *ANTOXXXICO en el Foro Isabelino*, México, 1992, subido el 11 de noviembre de 2012, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=GZOwgGddLY> (consultado el 21 de enero de 2023).

¹⁹⁰ Mundo subterráneo, *ESPECIMEN 1994 en Foro Isabelino*, México, 1994, subido el 3 de agosto de 2022, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=swm9P4PsN64> (consultado el 21 de enero de 2023).

Capítulo 4. Neoliberalismo: un régimen ideológicamente fincado en las no fronteras

Durante la gran parte del siglo XX la industria cultural en México funcionó como brazo derecho del régimen. Como se vio, fue parte esencial de la estabilidad política. La iniciativa privada monopolizó los medios de comunicación masiva, erigiéndose como la principal generadora de contenidos.

La configuración de la industria cultural fue consecuencia del régimen nacionalista postrevolucionario. No obstante, en las últimas dos décadas del siglo XX el panorama cambió. A finales de la década de los ochenta el sistema político empezó a presentar síntomas de una incipiente apertura política, económica, social y cultural, hecho que –como veremos más adelante– repercutirá en las industrias culturales.

No sólo en México se transformaba el sistema en aquella época. Todo indica que en la década de los setenta hay una crisis generalizada en los sistemas políticos occidentales, y algunos cuantos no ubicados en occidente, como en China y Japón. Inició así una etapa conocida comúnmente como neoliberalismo. Antes de adentrarme en el análisis interpretativo de la transformación de la producción cultural en México y su relación con la música popular que me ocupa, tematizo primero la noción misma de neoliberalismo.¹⁹¹

4.1 Breve definición de neoliberalismo

Para David Harvey, en todos los países donde se implementaron políticas neoliberales había regímenes colectivistas. En EE. UU la política económica respondía al *New Deal*, en Reino Unido al régimen sindical y en México al pretendido estado de bienestar que

¹⁹¹ Fernando Escalante Gonzalbo, *Historia mínima de El Neoliberalismo*, El Colegio de México, México, 2015, p. 14.

implementaron los gobiernos postrevolucionarios.¹⁹² Las políticas neoliberales podrían ser concebidas como la antítesis de un régimen de cohesión social, donde el Estado adquirió mucha fuerza y su función fue ser rector de instituciones, de estabilización económica y social, mediante apoyos a los sectores productivos.¹⁹³ Los políticos de estos países identificaban las causas de las crisis del momento con la naturaleza de sus sistemas. Cada uno, de acuerdo con las circunstancias locales que subsistían trasladaron a la realidad alguno u otro postulado de los teóricos neoliberales, cuyas ideas fueron rescatadas con entusiasmo por algunos.¹⁹⁴ Por las características similares que había en los países donde las políticas en cuestión se pusieron en práctica se le ha llegado a asociar con un solo movimiento. Como si Margaret Thatcher, Ronald Reagan y Miguel de la Madrid, por ejemplo, se hubieran reunido previamente para hacer un pacto.

Lo cierto es que según las fuentes, el neoliberalismo no nace en la década de los 70. De hecho, se remonta a la década de 1940, cuando en Europa economistas como Milton Friedman y Friedrich von Hayek, se reunían en un grupo que fue conocido como la Escuela Austriaca de Economía para discutir los problemas del mundo. Ellos se mostraban preocupados por el ascenso del fascismo y del socialismo. Pensaban que la individualidad estaba en peligro y que sería borrada en nombre de las masas. Según el mismo David Harvey, referido, estos intelectuales abogaban intensamente por la libertad individual y económica, arguyendo que estos últimos aspectos debían de ser defendidos. La existencia de un mercado libre y estable garantizaría –según su punto de vista– el bienestar social. En el centro de todo se hallaba el mercado, pues si éste mostraba signos de crecimiento, otros aspectos de la vida social, a su vez, lo harían.¹⁹⁵

El neoliberalismo recibió ese nombre por retomar postulados del liberalismo clásico, proveniente de economistas del siglo XVIII como Adam Smith, David Ricardo y

¹⁹² *Ibíd.*, p. 15.

¹⁹³ David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, Nueva York, 2005, p. 2.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 11.

John Stuart Mill. No obstante no se trató de una recuperación íntegra de estas tesis. Así como había puntos de acuerdo –como la visión del individuo como base de la sociedad y la importancia de la subsistencia del mercado como la solución de todos los problemas–, también hubo puntos de disenso.

Por ejemplo, para los neoliberales el mercado es el regulador automático de precios y por lo tanto generador de riquezas, pero no es un ente que surge de forma natural. Hayek y Friedman reconocían que esta agencia era el resultado de muchas interacciones sociales y diversas condiciones que existían previamente. No obstante, el Estado debería darle libertad absoluta a dicho organismo, garantizar su subsistencia y no se pronunciaban por un debilitamiento estatal.¹⁹⁶ Reconocían el papel y la importancia de éste, aunque de forma diferente que bajo el esquema del Estado del bienestar.

El propósito de los estados nacionales sería producir las condiciones óptimas para el mercado; ese debía ser su único fin, según los postulados neoliberales.¹⁹⁷ El sector privado será el más beneficiado por esta teoría, sector que fue pensado como el principal generador de riqueza, y quien, además, debía sustituir al Estado en el control de las instituciones estratégicas para la economía.¹⁹⁸ Estas tesis fueron a su vez acompañadas por prácticas que se implementaron en varios países ante las crisis que vivía el Estado benefactor de la postguerra.

Por lo dicho, el neoliberalismo se caracterizó por una reducción del papel que tenía el Estado. Gracias a privatizaciones que se llevaron a cabo, liberalizaciones de capital, reducción y algunas veces la condonación de impuestos y otras prácticas más, los sectores privados resultaron favorecidos, como anoté. Por su parte, los Estados dejaron de invertir en el sector público.

Los países que adoptaron políticas neoliberales se subordinaron a las reglas de las instituciones financieras globales, como el Banco Mundial y el Fondo Monetario

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 10.

¹⁹⁷ Fernando Escalante Gonzalbo, *Op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁸ *Ibíd.*

Internacional. Aquellos organismos dictarían las reglas de las distintas economías locales. Este conjunto de reglas fue conocido como el Consenso de Washington.¹⁹⁹ Los gobiernos de cada país también debieron seguir los intereses de los grandes capitales extranjeros, pues, como se argumentó, ellos eran otra fuente de estabilidad.

4.2 Neoliberalismo e ideología

El régimen neoliberal no sólo implicó un cambio de políticas económicas a escala global, también se trató de una ideología. Su implementación en la década de los ochenta –después de huelgas, movimientos estudiantiles, represiones estatales y dictaduras–, en gran medida se fincó en la socialización de ideas de apertura, no fronteras y libertades individuales. Ese individualismo fue la antítesis al muy controvertido colectivismo de los regímenes políticos previos.

Pero ¿cómo se socializó la ideología neoliberal? Mediante un gran aparato de comunicación social, es decir, a través de la publicidad, el cine, la música y la televisión. Estos medios se encargaron de repetir numerosas veces la importancia del “yo” en la vida social, del consumo como única forma de vida aspirable y un estado general de conformidad. Cualquier crítica al sistema sería vista como un intento de reinstauración del fallido régimen de la postguerra.²⁰⁰ Esto también fue reforzado con el alejamiento de los gobiernos de la esfera pública, pues la formación de la ideología hegemónica quedó en manos del sector privado.

Según Fernando Escalante Gonzalbo, en el neoliberalismo quien dicta lo que es moralmente correcto es el mercado; y éste, al formar las conciencias, desplaza al Estado

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 105.

²⁰⁰ No es coincidencia que algunos pensadores contemporáneos como Francis Fukuyama hablen de un “fin de la historia”; implicando que al terminar las grandes ideologías que tuvieron su auge en el siglo XX que apostaban por un cambio radical, ya no ocurriría ningún otro proceso de transformación. Parecería que hay un miedo a este cambio. *Vid.*: Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*, Planeta, Barcelona, 1993, p. 112.

como instancia formadora de sujetos y de gobernanza de lo socialmente “deseable” y “no deseable”. En síntesis, el neoliberalismo representó una transformación profunda de las instituciones, así como de la forma de relación de los individuos con su entorno.²⁰¹

La liberalización y apertura de las economías consolidaron un mercado global, que estableció al sistema anteriormente explicado como modelo a seguir en todos los países “desarrollados”. Para David Harvey, este hecho suscitó una mayor interrelación globalizada entre países.²⁰² En la misma sintonía, Said Cargo Aviles nos dice que esta ideología se ha expandido a distintos países, logrando una conexión a nivel global nunca antes vista en la historia de la humanidad.²⁰³

Así como Francis Fukuyama ha hablado del fin de la historia,²⁰⁴ algunos intelectuales como Paul Virilio han apostado por un fin de la geografía.²⁰⁵ Por cierto, el fenómeno de la globalización no es nuevo. Por ello, los sociólogos han hablado de globalizaciones, en plural, y desde finales del siglo XX, algunos pensadores como Immanuel Wallerstein y Zygmunt Bauman consideran que está ocurriendo nuevamente este fenómeno.²⁰⁶

Según la narrativa, la apertura política y económica de los países en desarrollo sería indispensable para superar sus crisis. Se les conminó a ver más allá de sus fronteras y a engranarse con poderes políticos internacionales. Para Zygmunt Bauman, ya no sólo se piensa que la riqueza del sector privado nacional traerá un bienestar generalizado de forma

²⁰¹ Fernando Escalante Gonzalbo, *Op. cit.*, p. 15.

²⁰² David Harvey, *Op. cit.*, pp. 1-2.

²⁰³ Said Camargo Aviles, *Análisis del efecto del proceso de globalización en la economía de los ciudadanos de la Ciudad de México a partir de 1994*; asesor Ernesto Vázquez Cruz. Tesis que para obtener el título de Licenciado en Relaciones Internacionales. UNAM, México, 2019, p. 26.

²⁰⁴ Francis Fukuyama, *Op. cit.*, p. 110.

²⁰⁵ Paul Virilio, “Un monde surexposé: fin de l’histoire ou fin de la géographie”, *Le Monde Diplomatique*, París, agosto de 1997, p. 17.

²⁰⁶ Said Camargo Avilés, *Op. cit.*, p. 5-6.

consecuente, sino que este capital puede venir del exterior.²⁰⁷ Por ello, las economías locales muestran preocupación por garantizar la estabilidad del mercado mundial.

Con ello, pretendidamente las imposibilidades provocadas por la distancia serían resueltas por un auge de movilidad social y habría una mayor libertad para hacerlo, pues los países globalizados crearían un espacio homogéneo. Para Alberto Melucci “...los centros de decisión y los cálculos que fundamentan sus decisiones se liberaron consecuentemente de las limitaciones territoriales...”²⁰⁸

Esta globalización producirá una nueva narrativa que acompañará y ampliará la del discurso neoliberal. Dicho proceso sería visto por algunos actores sociales como una consecuencia natural del progreso y, por lo tanto, inherente a la civilización misma. Said Camargo Aviles nos dice que, según este discurso, la dinámica global de las economías permitiría a los países prosperar y traería una gran riqueza.²⁰⁹ Básicamente se volvió una promesa, que sería sinónimo de esperanza. La apertura, las no fronteras, serían entonces la máxima aspiración de un gobierno alineado con la ideología neoliberal. Pero, ¿cómo se legitimó en algunos países este régimen? ¿Qué papel jugaron en ello algunas expresiones estéticas como las escenas musicales?

4.3 Caso mexicano: cambios en la industria culturales

Para Celso Escobar Salinas en la década de 1980 el modelo del Estado benefactor se agotó en México. Éste mostró fuertes síntomas de estancamiento: crisis económicas –reflejadas en devaluaciones–, déficit, deuda e inflación. Dicho autor arguye que prevalecía un ambiente muy adverso en el país, razón por la que diversos actores vieron la necesidad de

²⁰⁷ Zygmunt Bauman, *La globalización. Consecuencias humanas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 19.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 15.

²⁰⁹ Said Camargo Aviles, *Op. cit.*, p. 5.

realizar una transformación de fondo en las estructuras.²¹⁰ Para ese entonces, las políticas financieras que se estaban implementando en EE. UU y en Reino Unido eran vistas como muy novedosas,²¹¹ y, según Graciela Márquez, se pensaba que podían aplicarse de igual forma en México para sanar la situación.²¹²

El presidente Miguel de la Madrid, a diferencia de sus antecesores, incorporó dentro de su gabinete a jóvenes economistas con doctorados en prestigiosas universidades norteamericanas. A ellos tiempo más tarde se les apodó “tecnócratas”. Fueron desplazando no sólo a los políticos de antaño que operaban en los gabinetes de presidentes previos, sino a la forma de hacer política que aquéllos representaban. Algunos de ellos eran Carlos Salinas de Gortari, Emilio Gamboa y Ernesto Zedillo. Por su formación como economistas, veían que la solución para todos los problemas se hallaba en esta disciplina. Ellos se volvieron los protagonistas políticos de finales de los ochenta y los verdaderos operadores detrás del mandatario.

El Estado acudió a organismos internacionales, según Enrique Semo, como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, para renegociar la deuda del país. A cambio de esta ayuda, éstos últimos “recomendaron” al presidente poner en práctica medidas económicas de corte neoliberal.²¹³ Para Celso Escobar Salinas, los tecnócratas mexicanos conceptualizaron al Estado como ineficiente y consideraron que era necesario que abandonara el carácter paternalista que había heredado del nacionalismo revolucionario. El sector privado debía, además, crear las condiciones para generar la riqueza y el individuo debería satisfacer sus propias demandas y garantizar su propio

²¹⁰ Celso Escobar Salinas, *El neoliberalismo en México en los periodos de Miguel de la Madrid Hurtado y Carlos Salinas de Gortari: los casos de la privatización de la banca y la firma del TLCAN*; asesor Héctor Zamitiz Gamboa. Tesis que para optar por el grado de Doctor en Ciencias Políticas y Sociales. UNAM, 2021, p. 106.

²¹¹ Principalmente en Estados Unidos, por la proximidad que tiene con México.

²¹² Graciela Márquez (*et. al.*), “Del autoritarismo agotado a la democracia frágil, 1985-2010”, en Erik Velásquez (coord.), *Op.cit.*, pp. 748-749.

²¹³ Enrique Semo (coord.), *Historia económica en México. La era neoliberal*, México, UNAM, Océano, 2006, p. 54.

bienestar.²¹⁴ Este pensamiento se llevó a la práctica mediante privatizaciones de diversas empresas paraestatales, reducción del gasto público y medidas de control de precios para la inflación.²¹⁵

Fue, sin embargo, con el gobierno de Carlos Salinas de Gortari que esta transformación tomó un curso más acelerado.²¹⁶ Las privatizaciones aumentaron (banca, telecomunicaciones), se transformó la política aplicada al campo mexicano y se redujo el papel del Estado, para ser únicamente un mediador social; ejemplo de ello fue el programa de Solidaridad. Lo más ambicioso del gobierno salinista fue el cambio en la política exterior, pues se llevó a cabo la firma del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá (TLC). Este pacto se firmó en 1992 y entró en vigor en 1994. Desde este momento se pensó en una incorporación de México al mercado global, mediante la reducción de barreras a las importaciones.

Celso Escobar Salinas nos dice que se argumentó que la incorporación de México a las dinámicas del capitalismo internacional era la ruta definitiva para el progreso.²¹⁷ El proyecto gubernamental aspiraba así a la globalización de la economía y el fortalecimiento del mercado.²¹⁸

Como anoté, con este proceso se pensó que los problemas financieros se resolverían con la llegada de grandes cantidades de capital extranjero.²¹⁹ Así, siguiendo las palabras de Graciela Márquez:

²¹⁴ Celso Escobar Salinas, *Op. cit.*, p. 3.

²¹⁵ Carlos Salinas de Gortari, “Reformando al Estado”, *Nexos*, México, 01 de abril de 1990, <https://www.nexos.com.mx/?p=5788> (consultado el 10 de noviembre de 2022).

²¹⁶ Es importante mencionar que el neoliberalismo además de en México, se llevó a cabo en Chile y en Argentina, aunque con contextos distintos. Mientras que esos países tuvieron dictaduras militares, aquí en México se puso en práctica en un régimen de partido único, en donde la aplicación del neoliberalismo fue más transicional.

²¹⁷ Celso Escobar Salinas, *Op. cit.*, p. 112.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 3.

²¹⁹ Presidencia de la República. Unidad de la crónica presidencial, *Crónica del Gobierno de Carlos Salinas de Gortari 1988-1994*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 107-361.

[...] México abandonó por completo el patrón de crecimiento económico centrado en el proteccionismo y en el mercado interno para concentrarse en el intercambio con el mercado externo, en particular el estadounidense...²²⁰

Omar Guerrero Orozco plantea que se estaba formando un mercado global y el gobierno mexicano veía que la introducción en estas dinámicas traería progreso y que sería el curso que eventualmente tomaría la economía.²²¹

La apertura que se estaba implementando iba acompañada de una democratización, lo cual está evidenciado en el discurso de Salinas, ya que sostenía que su proyecto tendría como consecuencia la instauración de un régimen democrático y libre: “...los acuerdos nacionales para ampliar la vida democrática, recuperar el crecimiento sin inflación y elevar el bienestar de la población, demandaban reformar al Estado y modificar sus relaciones con la sociedad y el ciudadano.”²²²

Sin minimizar los esfuerzos de la sociedad civil en los que mediante movilizaciones exigía una mayor democracia,²²³ se puede apreciar cómo el mismo Estado creaba las condiciones para abrirse. No obstante, el gobierno y la sociedad no eran los únicos impulsando la democratización. La industria cultural, que se había consolidado unas décadas antes, fue otro actor esencial para el cambio que tuvo la vida cotidiana en México, o por lo menos en contextos urbanos. Esta fue la principal transformación que tuvo la industria cultural, lo cual causó que se pudieran transmitir contenidos que previamente estaban proscritos. La apertura del régimen tuvo a su vez un impacto en el funcionamiento de la industria cultural. Este cambio debe leerse bajo la lógica de la ideología misma de la

²²⁰ Graciela Márquez (*et. al.*), *Op. cit.*, p. 747.

²²¹ Omar Guerrero Orozco, “La reforma del Estado como modernización”, en *Civitas*, México, marzo de 1991, p. 3.

²²² Carlos Salinas de Gortari, *Op. cit.*

²²³ Para ejemplificar las protestas de la misma sociedad hacia el gobierno están las que ocurrieron en las elecciones en Chihuahua de 1986 y las presidenciales de 1988, además de todas las movilizaciones durante el terremoto de 1985.

industria cultural, ya que ésta es capaz de adaptarse a las necesidades que adquiere el capital y del poder económico.²²⁴

La televisión y la radio se abrieron en cuanto a discurso y contenidos, pues abandonarían la línea nacionalista que manejaban y, como lo demuestran los textos de Esteinou Madrid, se cambió por una línea más cosmopolita. Aquello se dio como consecuencia indirecta de las políticas culturales salinistas, las cuales contribuyeron en gran medida a que se le diera preferencia al sector privado en el campo de las telecomunicaciones, con el propósito de incrementar su eficiencia, siguiendo las palabras de Javier Esteinou Madrid.²²⁵ Según este autor, el Estado se desentendió de la producción cultural. Quedó ésta en manos de los grandes intereses privados.²²⁶ Se evidencia cómo el gobierno retiró poco a poco el subsidio que se les daba a los medios, abandonando el papel que tenía como rector de esta área.²²⁷ Este medio tuvo que subsistir con menos apoyo.²²⁸

Ante este cambio de paradigma, para subsistir las empresas optaron por conseguir el capital de grandes consorcios principalmente norteamericanos, mediante la venta y renta de tiempo aire.²²⁹ Los empresarios del sector privado, quienes rentaban estos espacios, según Esteinou Madrid, comenzaron a decidir sobre los contenidos que se transmitían.²³⁰

Por este nuevo panorama es que se pudieron transmitir expresiones culturales previamente no admitidas por el régimen, como el caso del *rock* y *metal*, siendo esto una consecuencia del proceso histórico ya descrito. En el Capítulo 3 se habló de que algunas

²²⁴ Raúl Navarro Benítez, “Proyecto modernizador y los medios de comunicación”, *Unomásuno*, México, 26 de noviembre de 1988, p. 24.

²²⁵ Javier Esteinou Madrid, “El impacto del Tratado de Libre Comercio sobre la cultura y los medios de comunicación nacionales”, en Javier Esteinou Madrid, Víctor Osorio *et. al*, *Industrias Culturales y TLC. Impactos y retos de la apertura*, RMALC, México, 2000, p. 11.

²²⁶ *Ibíd.*, p. 14.

²²⁷ Javier Esteinou Madrid, *Op. cit.*, p. 12.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 10.

²²⁹ Tal fue el caso de José Antonio Álvarez Lima, director de la televisora paraestatal Imevisión, quien relata cómo a este consorcio se le destinaron menos recursos. *Vid.* Nadia Piemonte, “La televisión estatal debe reflejar mejor la realidad plural del país, dice Álvarez Lima”, en *Unomásuno*, México, 31 de enero de 1989, p. 27.

²³⁰ Javier Esteinou Madrid, *Op. cit.*, p. 10.

autoras como Laura Martínez y Julia Palacios arguyen que en esta época los medios de comunicación volvieron a darle espacios a estas prácticas musicales. Si bien desde antes de la implementación del neoliberalismo los medios ya importaban contenidos, eran contextos distintos. Previamente el Estado ejercía mucha vigilancia hacia los contenidos, mediante la Secretaría de Gobernación. En cambio, ahora, al abandonar su papel rector, hubo mayor libertad para transmitir contenidos, como el caso del programa “Música sin fronteras”, de lo cual se hablará a continuación. Una de las consecuencias del neoliberalismo fue precisamente el distanciamiento del Estado con los productos culturales.

4.4 ECO y “Música sin fronteras”: consecuencias de la apertura

Las movilizaciones por parte de la sociedad civil contra el fraude de las elecciones de 1988 trajeron, entre muchas cosas, una crisis de credibilidad para Televisa. Estos reclamos más tarde se concretaron en una reforma política que propusieron los partidos de oposición en donde se le pretendía exigir a la televisión que fiscalizara el tiempo aire concedido a cada partido político, posterior a cada elección. Según Fernández y Paxman, la crisis de credibilidad de Televisa estuvo motivada también por un descontento por parte de la sociedad, la cual desde el terremoto de 1985 comenzó a organizarse.²³¹

Hubo también una serie de cambios que la misma Televisa implementó desde adentro. Según Fernández y Paxman, el Tigre pensó que sería pertinente seguir la tendencia de globalización que el Estado estaba llevando a cabo y abrir la televisora. La proyección de su cadena al extranjero le permitió ampliar su margen de acción y su poder como empresario de medios. Además, el proyecto salinista sentó los precedentes para una apertura de dicho sector.

Es por este motivo que Azcárraga creó la Empresa de Comunicaciones Orbitales (ECO), en 1988. Se trataba de un canal que transmitía de forma ininterrumpida todo el día,

²³¹ Claudia Fernández, Andrew Paxman, *Op. cit.*, p. 391.

vía satélite, en palabras de Claudia Benassini.²³² Lo que resultaba aún más novedoso era que se emitía a muchos países, mediante una red global. De hecho, los conductores de ECO no decían en ningún momento que eran mexicanos, sino hispanoamericanos, dejando a un lado la nacionalidad. Era la primera red de noticias hispanoparlante con tal alcance. Para este ambicioso objetivo, Azcárraga debía negociar con televisoras y gobiernos extranjeros para que le permitieran emitir su señal.²³³

ECO era un espacio con pequeñas cápsulas de una hora en total de duración. Se le pedía a cada conductor que los primeros 20 minutos fueran de noticias y el resto lo podrían dedicar a cualquier clase de reportaje, ya sea sobre economía, política, deportes, cultura, artes, etc. Al frente del canal dejó a su incondicional Zabludovsky. Él se encargaba de la gestión y además contaba con su propio segmento. También mandaba corresponsales de distintas partes del mundo, en los que ECO era transmitido.²³⁴

A pesar de que podría pensarse de que tener un canal con un alcance mundial era una gran oportunidad, la verdad es que desde que se lanzó al aire enfrentó dos principales problemas. En primer lugar, tal como afirman Fernández y Paxman, era sumamente costoso mantenerlo. Se le debía inyectar una vasta cantidad de capital y la empresa terminaba con más pérdidas que ganancias. El otro factor, como indican las fuentes, fue la mala gestión de Zabludovsky al frente, ya que se dice que solía quedar mal con los conductores. La situación del programa se volvió insostenible posterior a la muerte del Tigre Azcárraga en 1997. Nadie podía hacerse cargo de la señal, ya que la mayor parte del capital salía directamente del bolsillo del magnate.²³⁵ Además, para Fernández y Paxman al canal se le

²³² Previamente, en 1980, Televisa recibió permiso por parte de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes para que dispusiera de la señal del satélite norteamericano “Westar III”. *Vid.*: Claudia Benassini, “¿Por qué eco?”, *Unomásuno*, México, 24 de septiembre de 1988, p. 24.

²³³ Alfonso Teja, “Entrevista a Alfonso Teja”, Entrevista por Ricardo Rico, *Buscando el rock mexicano*, 28 de abril de 2021, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=02uBfA-7eWw> (consultado el 20 de noviembre de 2022).

²³⁴ Claudia Fernández, Andrew Paxman, *Op. cit.*, p. 397.

²³⁵ No obstante esto ya se vislumbraba desde antes, cuando por cuestiones de salud el Tigre fue abandonando su papel como cabeza de la empresa, la cual sería cedida a su hijo Emilio Azcárraga Jean y a otros directivos.

dio una muy escasa promoción, regalando muchas veces espacios de tiempo aire a otros países.²³⁶ Finalmente, en 2001, ECO terminó cerrando.²³⁷

Esto ya lo contemplaba el Tigre. Benassini menciona que desde que inició, el empresario no había pensado en ECO por sus ganancias económicas. Realmente sabía que un canal vía satélite representaba muchas pérdidas por lo caro que resultó. El objetivo detrás de todo esto tuvo tintes más políticos. Podía de esta forma relacionarse más fácilmente con gobiernos y élites de otros países. Se encargaría ahora de “...atender los intereses de Televisa en territorio hispanoparlante”.²³⁸ El canal sería, así, su carta de presentación y podía usarlo para recibir apoyo de otras fuentes. De este modo, los beneficios que podría recibir su empresa serían mucho mayores, según las palabras de Alfonso Teja, quien era conductor en ECO.²³⁹ Azcárraga forjó una gran red de comunicación de su televisora con homólogas extranjeras y con poderes políticos. La anteriormente cerrada y nacionalista compañía de televisión mexicana se abrió.

Como se dijo anteriormente, eran muchos los segmentos que tenía ECO. Uno de ellos era “Una hora diferente”, que más tarde se llamó “Música sin fronteras” (MSF). Fue un programa musical muy distinto a los que había en Televisa y otra muestra del cambio que estaba llevando a cabo la dirección de este consorcio.

No hay que olvidar que Azcárraga Milmo cuando sucedió a su padre al frente de su imperio televisivo transformó el esquema que se llevaba a cabo. Mostraba una fascinación por el modelo estadounidense de telecomunicación. Por lo tanto, quiso que Televisa siguiera este rumbo. Él hizo que todos los programas siguieran el canon norteamericano: las series, las noticias y hasta los programas de música.

²³⁶ Claudia Fernández, Andrew Paxman, *Op. cit.*, p. 398.

²³⁷ Juan Jesús Aznárez, “Televisa cierra el canal de noticias ECO por su falta de rentabilidad”, *El País*, México, 18 de abril de 2001, https://elpais.com/diario/2001/04/19/sociedad/987631213_850215.html (consultado el 11 de noviembre de 2022).

²³⁸ Claudia Benassini, “Retorno sin gloria”, *Unomásuno*, México 4 de septiembre de 1988, p. 27.

²³⁹ Alfonso Teja, *Op. cit.*

Para el caso musical, según expone Teja, el programa con mayor audiencia era “Siempre en domingo”, conducido por Raúl Velasco. A manera de *night show* de MTV presentaba a personajes de la farándula y a artistas del momento, mayoritariamente de música pop. El otro programa importante de música era “Esta noche se improvisa”, conducido por Verónica Castro, aunque se trataba de un programa de concursos. Televisa realizaba estos programas para impulsar carreras artísticas, tal como se mencionó anteriormente.

Faltaban, a parte, más productoras disqueras. Los Azcárraga ejercían de cierta forma un dominio casi omnipotente de la música, por lo que no había muchas opciones para el consumo musical.²⁴⁰ Por esto resulta también significativo la creación de MSF; se salía de esta estructura. Por primera vez se le dio cobertura a la escena metalera en televisión.

Cuando Zabłudovsky quedó al frente de ECO, tuvo que buscar rápidamente conductores que llenaran todos los espacios. Por estas prisas es que muchas cápsulas en horas que no tenían tanta audiencia eran conducidas por periodistas no tan conocidos o que estaban ascendiendo en este medio, como fue el caso de Alfonso Teja, a quien el equipo directivo de ECO llamó para cubrir un espacio vacante que había a las 3:00 de la madrugada.²⁴¹

Teja es un antiguo músico de *rock* de Monterrey, quien tras su llegada a la Ciudad de México formó el grupo Proceso Delta y conoció a gente de prensa musical como Armando Molina y Carlos Baca. Sin embargo, posterior a Avándaro dejó la música y se dedicó plenamente al periodismo, en el consorcio de los Azcárraga. Llevaba más de una década en Televisa, primero siendo reportero del programa *24 Horas*. No obstante, decidió salirse de ese espacio por discrepancias con el discurso oficialista que mantenía la empresa.

²⁴⁰ Recordemos, como se mencionó en el capítulo anterior que las dos disqueras que había en México eran controladas por dos miembros de los Azcárraga, por lo que esta familia ejercía el monopolio de la producción y distribución musical. Vid.: *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*.

Posteriormente tuvo cápsulas de noticias en Notivisa, tomando un rol más protagónico al ser ya conductor.²⁴²

En 1988 Notivisa se fusionó con ECO, por lo que todos los conductores de la primera entraron a trabajar a la última. A Teja lo llamaron para cubrir el espacio que había en la madrugada. Dado que se sabía de su pasado como seguidor y músico de *rock* le pidieron que diario a esa hora se dedicara a tocar con sus amigos en vivo, posterior al segmento de noticias. No obstante, como él no contaba con tanto repertorio, porque la música la realizaba como pasatiempo, según menciona en una entrevista, pensó que sería mejor idea cubrir el programa con reportajes de *rock*, entrevistas a músicos y presentaciones en el show. De esta forma nació MSF. Este show se mantuvo en este mismo formato durante los tres años de su existencia.

²⁴² Daniel de la fuente, “Para todo público” (Perfiles e historias), *Reforma*, México, 17 de febrero de 2019, <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspxid=1611009&md5=a935c6f3767ff1fe63a1e6f25e8ab6c3&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe> (consultado el 11 de noviembre de 2022).



Imagen 3: Captura de video de presentación de la banda Death en MSF.

Como anteriormente se estableció. El programa estaba dividido en dos: una parte inicial de 20 minutos de noticias de México y el mundo y otra de 40 minutos dedicada a recibir músicos en el estudio para entrevistarlos y cerrando este segmento con una breve presentación de no más de 10 minutos.²⁴³ Si quedaba tiempo, se presentaba algún reportaje de cualquier tema musical; ello ocurrió, por ejemplo, cuando se presentó la banda Death en

²⁴³ Además, si el artista invitado tenía una tocada próxima, en el programa se anunciaba. En todos los casos, Teja interactuaba con los artistas invitados. *Vid.*: Alberto Thrash Pimentel, *Transmetal en Televisa*, México, 24 de octubre de 2019, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=17owSjLtp_Y (consultado el 20 de noviembre de 2022).

el programa (véase Imagen 3).²⁴⁴ Toda la conducción estaba a cargo de Teja, mientras que de los reportajes y la producción se encargaba su amigo Carlos San Román.

San Román por sus contactos sabía dónde habría conciertos que no recibían mucha cobertura. Por él se amplió la variedad de artistas y de géneros que se presentaron en el foro. Ya no sólo tocaron bandas de *rock*, también de *jazz*, de música experimental, de *folk* y de *metal*. Agrupaciones mexicanas ya reconocidas como Luzbell, Next y Transmetal, así como los estadounidenses Death, pisaron este programa. Esto está evidenciado en los diversos fragmentos de MSF, que se encuentran disponibles en YouTube.²⁴⁵

MSF se volvió un espacio muy importante de difusión de exponentes de escenas musicales que no se insertaban en las grandes vías establecidas para la promoción de artistas masivos. Teja y San Román pretendían que su programa quedara lo más abierto posible de recibir cualquier expresión musical. “A nosotros no nos importaba que trajeran arete o el pelo largo, el pantalón rosa. Eso no importa. Importaba el proyecto. Importaba la propuesta”, expresaba el conductor.²⁴⁶ Añadió, también, que a los músicos se les pagaba después de cada presentación y de esta forma incentivaban la llegada al show de nuevos grupos.²⁴⁷ Finalmente, como dice Teja, MSF finalizó sus transmisiones en 1991, por problemas de salud del Tigre, quien para esos años se había alejado de Televisa.²⁴⁸

Más allá de un artículo publicado en el periódico *Unomásuno* donde se denostaba al *rock* que se transmitía por televisión, sin decir directamente que se tratara de MSF, el programa no tuvo mayor controversia.²⁴⁹ Esta vez no hubo un colectivo que estaba protestando frente a la Secretaría de Gobernación para su cierre, ni una censura impuesta

²⁴⁴ Chesz Navarro, *DEATH en Televisa (Presentación completa)*, México, 22 de junio de 2015, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=MZaUTzNIQ60> (consultado el 20 de noviembre de 2022).

²⁴⁵ Alfonso Teja, *Op. cit.*

²⁴⁶ *Ibidem.*

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ A pesar de que este fue el primer programa de televisión de su tipo, previamente algunas estaciones de radio, como Rock 101 FM, ya habían empezado a reproducir *metal* entre su programación, aunque no hubo un programa dedicado exclusivamente al género. Por ello se decidió estudiar el caso de “Música sin fronteras”.

²⁴⁹ Claudia Benassini, *Op. cit.*, p. 27.

por el director de Televisa, como ocurrió apenas dos décadas antes. La transmisión cerró por motivos administrativos. Por la apertura motivada en gran parte por el proyecto neoliberal, no fueron las mismas circunstancias que las de la época de Avándaro, por ejemplo.

Con el surgimiento de Rock en tu idioma y la reinscripción de aquel estilo musical, ya existían las condiciones de que a él le siguieran otras escenas, por ejemplo la del *metal*. Pasó a ocupar nuevos espacios y fue admitido por la misma industria cultural. Por ende, el contexto de su producción cambió y con ello a su vez la escena. En el siguiente capítulo abordaré cómo se normalizó esta expresión para llegar a un público que previamente estaba excluido de estas dinámicas.

Cabe matizar que a pesar de que el programa fue el primero en su tipo y representó el primer gran acercamiento de los medios de comunicación tradicionales con la escena metalera, aquél no impactó del todo en ella. Era un programa que se transmitía en la madrugada, que además le dio visibilidad a ciertos grupos, no a toda la escena. Con esta visibilidad se abre un proceso paralelo en la historia del *metal*, ya que por un lado hubo una parte que recibió esta visibilidad, siguió una parte del *metal* como escena excluida de los medios.

Capítulo 5. Hacia un *metal* normalizado

El concepto de normalización ha sido abordado no pocas veces por la filosofía. Sin embargo, creo que es pertinente tratarlo de forma breve y general para comprender cómo surge este proceso y se aplica a distintos ámbitos de estudio, incluso fuera del filosófico. En este caso resulta también importante comprenderlo para saber por qué se puede hablar de una normalización de la escena metalera.

Este término fue empleado por el filósofo francés Michel Foucault en gran parte de su obra, como un concepto clave para él, siendo de los primeros que le dan tal uso a la palabra. Se refiere al proceso de dominio político de los cuerpos que existe dentro de un sistema de sujeción. Le sirve a éste para definir cómo los sujetos deben actuar y dónde deben moverse, mediante la producción de normas –como su nombre lo indica–. Todo esto, dice el filósofo, es resultado de un proceso de observación del poder hacia los individuos.

Foucault se interesó en estudiar el cuerpo, pero no como algo biológico, anatómico o físico, sino desde lo político. Es decir, como parte en un sistema de sujeción. Estudiarlo así es un medio para llegar a un campo de estudios más grande: conocer el funcionamiento del entramado político. Aquel enfoque le permitió a Foucault dar un giro a la concepción occidental de la política. Ya no se tratará de un sistema vertical donde hay un gobernante y sus súbditos, sino: “...la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del campo en el que se ejercen y que son constitutivas de su organización...”²⁵⁰

El individuo queda inserto así dentro de un sistema de sujeción que lo convierte en sujeto. Se moverá dentro de este entramado de distintas relaciones de poder, las cuales configurarán su forma de pensar, de actuar y de percibir el mundo. Dichas relaciones estarán en constante cambio y movimiento a la vez que lo estará el sujeto, quien cambiará

²⁵⁰ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. (1. La voluntad del saber)*, Siglo XXI, México, 2017, p. 87.

constantemente de posición en esta red. Lo único que no cambiará será el estado de sometimiento del individuo.²⁵¹

Para lograr esto con mayor efectividad el poder ha desarrollado mecanismos de observación y de estudio de las conductas del individuo. El secreto para poder disciplinar los cuerpos ya no está en darle al delincuente un brutal castigo que termine con su vida – como se hacía en la Edad Media–, sino en vigilar sus movimientos, estudiarlos, comprenderlos para controlar estos cuerpos que antes se encontraban insurrectos y ampliar su conocimiento hacia otros. La esencia del poder radica en este saber.²⁵²

Surgirán de esta forma instituciones que se encarguen del estudio de los individuos para poder disciplinarlos y dirigir su forma de actuar hacia lo correcto. Para el filósofo, ya no será necesario que una persona ejerza una vigilancia constante, ya que cada uno aceptará esta disciplina. De esta forma, se establece un binarismo que estará presente en los dispositivos disciplinarios, que se reduce a dos puntos: lo permitido y lo prohibido. Por consecuencia se trazaría un límite que funciona como diferencia. Estar dentro de lo primero le traerá beneficios y recompensas al individuo, además que sólo ahí es el único espacio en el que alguien pueda ser pensado como sujeto.²⁵³ Por otro lado, en el campo de lo prohibido se encuentra lo no deseado. El poder verá su existencia como algo peligroso al orden. Debido a esto, buscará someterlo para vigilarlo y corregirlo. Para Foucault, todas las instituciones ejercen una penalidad hacia lo que no se acate a sus normas y de alguna u otra forma estos comportamientos deberán ser penalizados.²⁵⁴

Dicha diferencia le funciona al poder para incluir a todos los cuerpos aptos de ser dominados. Estos cuerpos le sirven. Al cumplir con lo esperado entran dentro de una norma, que son producidas por las relaciones de poder. Para que algo entre dentro de estas dinámicas debe ser normalizado: producir las condiciones para que un cuerpo sea

²⁵¹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Nueva criminología, México, 1989, p. 36.

²⁵² *Ibíd.*, pp. 34-35

²⁵³ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, *Op. cit.*, p. 67.

²⁵⁴ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, *Op. cit.*, p. 188.

governado por un conjunto de reglas. Este punto cúlmine de ejercicio de poder requiere previamente de una observación, comparación, jerarquización y exclusión. El resultado de todo ello es una homogeneización. La condición de normalidad lo exige. Entre menos diferencias existan entre los individuos se vuelve más fácil este control que ahora ya será permanente –o por lo menos, según las intenciones del poder.²⁵⁵

Este proceso es por el que pasarán todos los cuerpos de dominio, a los cuales el poder pretende tener acceso. La propia norma obligará a cada individuo a agregarse a una o varias redes que se estén configurando. Por lo tanto, cada que ocurra esto, las relaciones de poder sufrirán una reconfiguración y con ello una nueva delimitación, según las condiciones que se vayan produciendo. Lo anterior no se queda solamente en el campo político, repercute a su vez en el saber. Cualquier objeto de conocimiento debe someterse también a esto. La norma incluso determina lo que es verdad y lo que no; es decir, un discurso.²⁵⁶

Las instituciones, por lo tanto, se encargarán de producir relaciones de poder que determinarán la forma de actuar de cada individuo mediante las normas, creadas por aquéllas a partir de un minucioso estudio. Dentro de una institución se dictarán las reglas que cualquiera que sea miembro debe seguir.²⁵⁷ Para Foucault, todas las prácticas que realizaban de forma individual y distante, ahora quedarán cercadas por estas normas.²⁵⁸

Si aplicamos lo dicho por Foucault a nuestro tema de estudio se puede hablar de que el *metal* pasó por este proceso. Para el pensador francés, la normalización permite que el poder imponga reglas para definir lo verdadero, lo correcto, lo normal, entre otros aspectos. En esta tesis se observó que la industria cultural es un poder, pues tiene la capacidad de

²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 189.

²⁵⁶ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, *Op. cit.*, p. 66.

²⁵⁷ Miguel Esparza, Miguel Esparza, “La pugna por el diamante. La institucionalización del béisbol capitalino, 1920-1930”, en *Historia Mexicana* (Revista de El Colegio de México), México, Vol. 68, No. 3, enero a marzo de 2019,, p. 1078.

²⁵⁸ Ángel Rodríguez López, “Las federaciones deportivas de la Comunidad Valenciana: régimen económico, contable y presupuestario”, en *Revista Internacional de derecho y gestión del deporte*, España, No. 2, 2008, p. 3.

producir discursos de lo que es cultura, a la vez de excluir lo que no se adapte a esta verdad. Siguiendo los planteamientos de Adorno y Horkheimer ya expuestos, la industria cultural se vuelve una institución que puede crear un significado de lo que es cultura; es decir, un discurso de producción de verdad.

En sus canales de comunicación transmiten lo que se adecúe a sus reglas y se excluye a lo que no, a la diferencia. En este ámbito, para que una expresión cultural pueda ser reproducida por un canal de comunicación de la industria, se le debe de dar reglas de comportamiento y así someterla. Este es el proceso que a grandes rasgos atravesó el *metal*. Más adelante se detallará cómo funcionó como género ya normado y normalizado.

5.1 El impacto de OCESA

Un acontecimiento que contribuyó con la normalización de una parte de la escena metalera fue el inicio de los conciertos masivos. Se llevaron a cabo dos muy importantes: el de Iron Maiden y el de Metallica en 1992 y 1993 respectivamente, en el Palacio de los Deportes. En dicho recinto se habían presentado artistas más populares como Santana, INXS, entre otros. Los eventos musicales que se llevaban a cabo ahí eran de carácter masivo, es decir que eran pensados para una gran audiencia y donde la presencia de un mediador externo era importante, en este caso la responsable sería la empresa Operadora de Centros de Espectáculo SA (OCESA). Antes de hablar de estos espectáculos como algo individual es prudente saber cómo surge este gran corporativo mexicano de espectáculos.

Esta empresa mexicana fue fundada en 1990, por el empresario Alejandro Soberón Kuri en tiempos en los que la cultura se estaba liberalizando. Su objetivo es el de atraer a artistas extranjeros a este país. Según Hugo Rodrigo Galván Badillo, se creyó que con la apertura nacería un nuevo nicho de mercado que antes no existía: el de los conciertos. Esto

transformó el esquema de negocios que prevalecía en cuanto a espectáculos. Representó la primera corporación de su tipo en México.²⁵⁹

Esta empresa a su vez es parte de un conglomerado mucho más grande llamado Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE). OCESA fue uno de sus tantos brazos, otros serían: Altavista Films, Grupo Lobo, Wanadoo City, etc. Se pensó para operar como multinacional. Funciona bajo un esquema monopólico en el ámbito de la promoción de eventos de entretenimiento. Para tal fin es que en México se consolidó su filial OCESA.

Desde el momento en el que nació se dedicó a abastecerse de capital cultural, para obtener concesiones en numerosos recintos y presentar espectáculos masivos. A parte del Palacio de los Deportes se encuentran bajo su poder el Foro Sol, el Estadio Azteca y el Teatro Metropolitano. Se apropiaron de una gran cantidad de recintos para garantizar su posición mayoritaria en cuanto a la promoción de eventos y evitar la competencia.²⁶⁰ Básicamente cualquier evento masivo en la Ciudad de México sería llevado a cabo por OCESA. Su poder dentro de los recintos, no obstante, no se limitaba sólo al espectáculo en cuestión, también en todo lo que se distribuiría ahí adentro. Posterior a la venta de espectáculos, a su oferta se le agregó la “[...] de patrocinios publicitarios en los eventos, así como la venta de alimentos, bebidas y souvenirs”.²⁶¹

En cualquiera de los países donde tiene presencia el grupo CIE funciona de acuerdo con este esquema. Para 1999 consiguió operar, además de en México, en Chile, en Colombia, en Argentina, en Brasil, en EE. UU y en España. Sólo nueve años le tomaron para consolidar su posición, en todos con una filial diferente.²⁶² Logró para ello, hacerse de alianzas con otras empresas estratégicas. En México lo hizo con Televisa. Por tal motivo es que adquirió una concesión para promover los eventos en el Estadio Azteca.

²⁵⁹ Hugo Rodrigo Galván Badillo, *Rock Impop. El rock mexicano en la Radio Top 40 (1956-2006)*; asesor Octavio Ortiz Gómez. Tesis que para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, p. 157.

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ Asociación Mexicana de Intermediarios Bursátiles, “Corporación Interamericana de Entretenimiento”, en *Valores por la fortaleza de México* (Boletín informativo), México, No. 10, octubre de 2004, p. 6.

²⁶² *Ibid.*, p. 7.

Para ampliar aún más su poder compró en el 2008 el 67% de las acciones de la filial mexicana de la empresa de boletos Ticketmaster, mientras que en otros países de América Latina logró poseer el 100%. De esta manera sólo esa empresa que es operada por CIE puede vender boletos en recintos que igualmente están bajo su posesión, a la vez que cualquier espectáculo venderá boletos únicamente vía Ticketmaster. Gracias a las alianzas estratégicas con otras empresas del entretenimiento logró acaparar este mercado.²⁶³

Esta empresa fue un ejemplo de las implicaciones del TLC en el ámbito cultural en México, estudiadas anteriormente. En primer lugar, en un sentido histórico, surgió en este contexto de apertura. Por las condiciones que estaban ya establecidas es que podían traer artistas extranjeros. En segundo lugar, su crecimiento se dio gracias a una omisión estatal. El Estado no sólo no intervino en el entretenimiento, sino que permitió que dicho sector opere de forma monopólica; dentro de la lógica del libre mercado expuesta anteriormente esta es la única forma eficiente de administración.

Un aspecto que también demuestra cómo OCESA es consecuencia de la globalización cultural es su modelo de conciertos, el cual fue inspirado por el de los EE. UU. Mark Pedelty comenta que debido a su posición hegemónica, dicho país determinará la forma en la que se debe realizar un espectáculo. Se impuso como un modelo global, que influirá en las distintas industrias culturales locales.²⁶⁴

La influencia de los conciertos no sólo radicó en sus aspectos técnicos, también en la música en sí. Ya se habló en los primeros capítulos cómo es que algunas músicas fueron promovidas por la industria cultural, cómo fueron apropiadas por ésta y de qué forma se volvieron manifestación de este capitalismo de masas. Por esta razón son expresiones artísticas que las industrias culturales adaptarán a su contexto local y las reproducirán para

²⁶³ Sin autor, "Corporación Interamericana de Entretenimiento SA de CV", en *CNN Expansión*, México, 5 de junio de 2008, <http://www.cnnexpansion.com:80/empresas/corporacion-interamericana-de-entretenimiento-s-a-b-de-c-v> (consultado el 21 de enero de 2023 vía Wayback machine).

²⁶⁴ Mark Pedelty, *Music Ritual in Mexico City. From the Aztec to NAFTA*, University of Texas Press, Texas, 2004, p. 253.

introducir esta hegemonía. Aludiendo a Pedelty, esta música fue reapropiada por la industria con valores de modernidad y hasta cierto punto de contracultura, ya que en gran medida el objetivo es el público joven que formará su identidad gracias a la música de masas. Por ende, los conciertos masivos bajo este esquema serán de música angloparlante o de sonidos influenciados por estilos norteamericanos.²⁶⁵

Ahora bien, no hay que caer en el error de ver el capitalismo cultural como algo vertical y unidireccional, es decir donde las potencias exportan sus expresiones culturales y el resto del mundo las consume de forma pasiva. Al implementarse vías de comunicación entre las diversas industrias culturales, muchas veces los países influenciados también pueden exportar bienes culturales que llegarán a la potencia, como recalca Celeste Olaquiaga.²⁶⁶

Las diferencias geográficas muchas veces se diluyen. Claramente las industrias tienen un origen definido, pero es un comportamiento muy común que formen alianzas y fusiones con otras de distintos puntos del globo. Por ello las disqueras estadounidenses pueden tener filiales en otros países. Otro ejemplo, tales fueron los casos de ECO y de CIE, que se formaron como empresas interamericanas, o la fusión de ésta última con Ticketmaster y con “Live Nation” –productora estadounidense de eventos–. Lo geográfico ya no será impedimento para que estas industrias, que partieron de contextos locales en específico, tejan redes globales.²⁶⁷

Se habló ya de algunos artistas que se presentaron en algún espacio gestionado por OCESA. Todos son grandes lugares, que pueden albergar desde 22.000 espectadores –en el caso del Palacio de los Deportes, que es el más pequeño– hasta 85.000 –que es el caso del Estadio Azteca–. Debido a su tamaño, estos recintos cuentan con la tecnología y las

²⁶⁵ *Ibíd.*, 254.

²⁶⁶ Celeste Olaquiaga, *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*, University of Minesota Press, Minesota, 1992, p. 82.

²⁶⁷ Mark Pedelty, *Op. cit.*, p. 255.

condiciones para llevar a cabo espectáculos masivos. Los artistas dispondrían de un gran escenario con posibilidades de ser adaptado con instalaciones temporales de acuerdo a las necesidades de cada *show*.

Por su parte, los asistentes deben acatar, incluso hasta la fecha, ciertas reglas: no ingresar con alcohol o drogas, ni con alimentos –para garantizar un consumo forzoso ahí dentro–. Tampoco se pueden introducir cámaras grandes, etc. A la reglamentación se le suma una actitud normativa por parte de la empresa: al ingresar hay una exhaustiva revisión tanto a los asistentes como a sus pertenencias y una vez dentro hay personal de vigilancia recorriendo las inmediaciones para vigilar que todo esté en orden. Esta implementación de reglas se puede leer desde dos lugares: el primero es porque las empresas probablemente querrán evitar problemas de seguridad en sus instalaciones, y el segundo es para la normalización de una escena, como se expone en esta tesis.

Cualquier práctica musical realizada en estos espacios pasará ante estas normas. Se le quitará así el exceso de transgresión que pudiera tener, pero a la vez permitirán a los espectadores disfrutar esta actividad y realizar una que otra práctica relacionada con el imaginario en torno a la música en cuestión. Los espectadores, ante esta normalización, no sentirán este sometimiento; se prohibirían algunas actividades pero se permitirían muchas otras, como la concentración masiva y el espacio para el disfrute de la música. De esta manera se le podría quitar su elemento subversivo, rebajarlo, para ser presentado como un bien cultural.

El *metal* no se quedó atrás en esta apropiación por parte de la industria cultural. Al venir bandas como Iron Maiden o Metallica a México se transformaron las dinámicas internas con las que esa música había sido concebida. Éstas variaron según el espacio en el que se tocaba y sus reglas. En los hoyos fonkis o en las tocaditas del Foro Isabelino prácticamente había una libertad absoluta. Ahí prevalecían las dinámicas de la escena. En el

Palacio de los Deportes con reglas dictadas por una empresa muy poderosa la experiencia será claramente distinta.²⁶⁸



Imagen 4. Boleto para concierto de Iron Maiden, 1992.



Imagen 5. Boleto para concierto de Metallica, 1993.

Los conciertos masivos albergaron a un tipo distinto de público. Las entradas de Iron Maiden para la sección de hasta el frente en el Palacio estaban en \$150.000 pesos, mientras

²⁶⁸ Bandas con mucho renombre en sus países de origen y que previamente ya habían pasado por un proceso de masificación. No es casualidad que bandas de este tipo dieran en México un espectáculo ante mucha gente donde usualmente tocaban artistas pop.

que las de Metallica llegaron hasta los \$170.000 pesos (véase Imagen 4 ²⁶⁹ y 5 ²⁷⁰). Para ponerlo en comparación, en los hoyos fonkis, por otro lado, a veces había cooperación voluntaria o a lo mucho unos \$20.000 pesos la entrada, en promedio, variaba de acuerdo al concierto (véase Imagen 6).²⁷¹ Lo anterior demuestra cómo comenzaron dos procesos en paralelo. Los públicos de unos y otros conciertos tendrían características distintas, a la vez que el *metal* distribuido por la industria cultural y la escena ubicada en el Chopo y en los hoyos fonkis ocurrirán de forma paralela.

²⁶⁹ Metal Brothers, Facebook, <https://www.facebook.com/487083411431991/photos/a.516464901827175/1212118548928470/>.
Accedido el 20 de octubre de 2023.

²⁷⁰ Ignacio Izquierdo, “A 30 años del primer concierto de Metallica en México, cuando Salinas de Gortari era el presidente”, Infobae, <https://www.infobae.com/entretenimiento/2023/03/02/se-cumplieron-30-anos-del-primer-concierto-que-ofrecio-metallica-en-mexico/>. Accedido el 20 de octubre de 2023.

²⁷¹ EXXECUTOR, “Thrash Core Death Metal Mexicano 1986”, Facebook, https://www.facebook.com/media/set/?set=a.231084436996844.42414.228097663962188&type=1&paipv=0&eav=AfaaEyGn7JB4zp5zhT6ZHBjvOy89sgwhlQ-putd8pxz6ORtgNqIPwNLDX59hFRfdqU&_rdr. Accedido el 20 de octubre de 2023.



Imagen 6. Póster de concierto en la Arena López Mateos.

Ya en la parte técnica de los recintos se observa un gran uso de la iluminación y una muy buena calidad de audio, debido a que la empresa MVS transmitió los conciertos –una de las corporaciones de radio más grandes en México–. Presentaron una gran producción. Para el caso del concierto de Metallica el escenario se adaptó, pues los músicos constantemente corrían, saltaban y se desplazaban. Sus presentaciones requerían un estrado con estas características, y ni hablar del gran uso de luces, que se adecuaban al estado de ánimo de la canción que estaban tocando.²⁷² En cuanto al concierto de Iron Maiden destacó el empleo de recursos teatrales, como es el caso de una gran marioneta, que hace acto de presencia a

²⁷² Nert RWD, *Metallica Mexico City, Mexico, 1993 03 01*, 1993, subido el 14 de marzo de 2016, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=cNcV30uLSXs> (consultado el 25 de enero de 2023).

medio concierto,²⁷³ para interactuar con los músicos.²⁷⁴ Estos ejemplos demuestran cómo un mismo recinto se puede adaptar de acuerdo al espectáculo de cada músico, ya que el presupuesto con el que disponen es vasto, y ni hablar de la recaudación.

En cuanto a las dinámicas, al estar presente la industria de espectáculos como mediador entre público y artista, la relación entre estos dos actores de la escena fue diferente. Ya no hubo la misma interacción de los hoyos fonkis, donde acabado el *show* había un momento de convivencia entre los asistentes –esto incluía evidentemente a los espectadores y a los artistas–. Ahora entre el estrado y el público se interponía una barrera del personal de vigilancia, que impedía que miembros del público se subieran y que hubiera *stage diving* –estos hábitos ya no fueron permitidos–. La única interacción entre éstos sería en firmas de autógrafos. Los artistas recibieron la cobertura de los medios; ésta fue no sólo del evento sino también de la estancia de los artistas en el país y a sus impresiones previo a su tocada.²⁷⁵ Bajo este modelo de presentación en vivo un fan se enteraría de aquellos aspectos leyéndolos en el artículo de una revista o escuchando una entrevista, ya no mediante una charla con los artistas posterior al evento.

La normalización de la escena metalera implicó también un acercamiento de la sociedad con esta música, la cual estaría en una versión masificada y más rebajada. Lo anterior trajo repercusiones, como el hecho de que las disqueras en México aumentaron la producción de material discográfico de este género: en varias tiendas donde se vendían discos aparecieron estantes dedicados al metal, según atestigua Stephen Castillo.²⁷⁶ También, los conciertos comenzaron a ser más frecuentes y se abrieron nuevos recintos en diversas partes de la Ciudad de México.

²⁷³ Esta Marioneta, que es recurrente en las presentaciones de esta banda, se trata de su mascota “Eddie”, que aparece en las portadas de sus álbumes.

²⁷⁴ Serchuitar, *Iron Maiden Mexico City October 1992 (Full concert)*, 1992, subido el 20 de julio de 2015, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=tsd1zeJTIFo&t=4916s> (consultado el 25 de enero de 2023).

²⁷⁵ Se puede observar que en el caso de Iron Maiden, tomándolo como ejemplo, realizan una entrevista ante medios previo a su concierto. En ella mencionan los retos para tocar y también sus primeros juicios con respecto al público al que se presentarán. *Vid.: Ibidem.*

²⁷⁶ Stephen Castillo Bernal, *Op. cit.*, p. 137.

Cabe aclarar que la escena *underground* no desapareció. Al contrario, hasta el presente de este texto siguen habiendo tocadas como la de los hoyos fonkis. Podríamos decir que la escena metalera entró en dos fases paralelas. Por un lado empezó un *metal* mediatizado, que sin perder la singularidad de esta escena por completo, ésta aceptó reglas que antes no se veían en las tocadas. En esta fase del desarrollo de la escena existió por primera vez un mediador y una institucionalización formal –en términos de Foucault–. Por el otro lado, el *metal* alejado de los grandes circuitos comerciales, como en su primer momento siguió existiendo, aunque incluso en estos últimos la industria cultural está presente, ya que las grandes empresas se encargan de distribuir las entradas y de darles promoción.

Este proceso dio pie a una diversificación en cuanto a la producción de música metalera. Aquella ya no se veía reducida a la de un contexto de escena, sino que al comenzar a intervenir grandes corporaciones, el *metal* pudo empezar a producirse desde la industria cultural.

5.2 Hacia una inserción en la sociedad

La masificación del *metal* trajo como consecuencia, además del gran flujo de exponentes, un aumento en la visibilidad de la escena, aunque no de la misma forma que otros estilos como la música *pop* o el *rock*. El metalero sigue estando estigmatizado por ciertos círculos conservadores –aunque ya no como antes–, pero ya es una subcultura que convive día a día con el resto de la sociedad. Ya no están reclusos a unos cuantos espacios. Poco a poco los discos de este género llegaron a tiendas como Mixup, Sanborns e incluso Walmart. Algunas estaciones de radio de cadenas más grandes, como Universal, llegan a reproducir alguna que otra canción. Además de que posterior a la masificación que tuvo a inicios de la década de los noventa se abrieron en consecuencia más espacios donde se podía escuchar *metal* en vivo en diversas zonas de la ciudad.

El primero de ellos fue la tienda “Hard Metal Store”. Es difícil rastrear el origen de este local actualmente ubicado sobre la Avenida de los Insurgentes, ya que previamente había estado en otras colonias como las Lomas de manera informal en los noventa. Posteriormente se estableció en la ubicación actual. Aparte de vender álbumes también se comenzaron a vender playeras, accesorios y boletos. Todo ello con un convenio con Ticketmaster, lo cual les permitió ser distribuidores oficiales de entradas.²⁷⁷ El antecedente inmediato de esto podríamos rastrearlo con el movimiento Rock en tu idioma, el cual se llevó a cabo a finales de los ochenta. Con esto, la industria cultural vio que el *rock* en hispanoamérica ya se podía comercializar a gran escala.

Otro espacio muy importante es el Circo Volador, ubicado en la Calzada de la Viga, en la hoy alcaldía Venustiano Carranza. A pesar de que el establecimiento abrió sus puertas formalmente en 1998, su concepción data de 1988. Fue idea del sociólogo Héctor Castillo Berthier y parte de una investigación emprendida por él sobre los jóvenes y las bandas. En aquel momento había una intensa campaña por parte de los medios que estigmatizaban a la juventud situada en estos contextos. Como expone Castillo Berthier:

En 1987, la ciudad de México estaba ‘bombardeada’ por los medios de comunicación en torno a la violencia juvenil y las ‘bandas’. ‘Drogadictos, asesinos, rateros, violadores, alcohólicos, vagos o pandilleros’ eran algunos de los calificativos que, tanto el gobierno como los medios, atribuían [a] los jóvenes de las zonas populares.²⁷⁸

Para el sociólogo los jóvenes se agrupan y cometen delitos por la marginación, que es reproducida por las instituciones estatales. El Circo Volador sería un espacio creado para realizar actividades culturales en las que los jóvenes se interesen. Además de cursos de arte urbano y de talleres, este sitio fue (y es, hasta la fecha) sede de conciertos de *metal* de agrupaciones de renombre. Tanto este como el anterior sitio son además puntos importantes

²⁷⁷ Stephen Castillo Bernal, *Op. cit.*, p. 166.

²⁷⁸ Héctor Castillo Berthier, “Circo Volador: Juventud y cultura popular en la Ciudad de México”, *Otra Economía* (revista de la Red de Investigadores Latinoamericanos de Economía Social y Solidaria), septiembre de 2011. http://www.riless.org/experiencias_desarrollo.shtml?x=25724 (consultado el 30 de enero de 2023, vía Wayback Machine).

para la actividad económica. Ahí los metaleros van a surtir de mercancía, que es fundamental para la afirmación de su identidad. Se volvió un punto importante de socialización de la escena.

Estos y otros sitios que fueron abriendo sus puertas se volvieron nuevos puntos de socialización para los metaleros. Les sirvieron para reafirmar su sentido de pertenencia mediante el contacto con otros. Sin duda fue consecuencia de la visibilización que había recibido la escena por parte de los medios. Muchas veces algunos sitios contaban con presentaciones de bandas en vivo, que la mayoría de las veces eran bandas de covers que tocaban los éxitos de grupos extranjeros.

Dichos recintos configuraron una nueva forma de socializar para los actores, y los dueños se volvieron otro actor más de la escena. Esto no escapó de la industria cultural. Aquélla se nutrió, debido a que muchas veces tenían convenios. Hard Metal Store, por ejemplo, tiene un acuerdo con Ticketmaster para vender entradas y ser un establecimiento oficial de la empresa. Para el caso del Circo Volador que es sede de eventos en vivo existe un trato con la competencia de Ticketmaster, Superboletos, la cual también posee los derechos para los eventos en la Arena Ciudad de México. Puede que la masificación del *metal* le haya permitido a este género mantener algunas dinámicas, sin embargo, la industria logró permear en muchos espacios y dominar la escena. Lo subterráneo quedó relegado.

La apertura de estos espacios empezó a ocurrir paulatinamente después de los primeros conciertos masivos, o por lo menos ambos eventos coinciden cronológicamente, según lo indican las fuentes anteriormente citadas. Sin la visibilidad que obtuvo esta escena musical de los medios de comunicación masivos no hubiera podido ser esto posible. Se habla de una normalización del *heavy metal*, porque, como ya se habló en esta tesis, dicha música fue sacada de los espacios clandestinos en donde se reproducía, y se le dotó de reglas internas –tal como ocurre en cualquier proceso de normalización, según el concepto de Foucault– para así ser un producto cultural socialmente aceptado. Los nuevos sitios ya no serán clandestinos: no se ubicarán en zonas periféricas, lugares abandonados o tendrán

carácter informal, en el que surge la escena. Serán establecimientos comerciales, que además todos tendrán convenios con empresas de espectáculos grandes. Esto marcaría el final de la temporalidad en el presente trabajo de investigación, pues lo anterior demostraría cómo quedó consolidada la normalización en este género musical.

Como se detalló, ocurrieron dos procesos de forma paralela, aunque el capitalismo a través de la industria cultural logró permear en todos los espacios que fueron surgiendo. No se encontró evidencia de un espacio de la escena completamente alejado de las industrias. En todos los recintos que vi que surgieron a inicios de los noventa estaba la industria aunque sea ligeramente involucrada. Todos tienen convenio con Ticketmaster o Superboletos. De esta forma, la industria cultural logró permear en todos los aspectos de la escena para poder comercializarla. Por un lado siguió una escena en espacios alternativos, aunque sin escapar del todo de las influencias de la industria cultural y por otro lado, de forma paralela, inició un *metal* en los canales masivos de la industria, siguiendo lo que se hizo en EE. UU como modelo de inspiración, con la masificación que tuvo el *metal* gracias a MTV, en los años ochenta.

A manera de epílogo

De 1992 al presente de esta tesis se continúa visibilizando la apertura social hacia el *metal*. La Historia debe relacionarse siempre con el presente. Por ello consideré pertinente tener un apartado donde me refiera a esto, para observar las repercusiones de la normalización que aún sigue vigente.

Uno de los primeros efectos de la normalización fue el inicio de los conciertos. Éstos, además, aumentaron en cantidad. No sólo Iron Maiden y Metallica regresaron a México varias veces, también otras de todos los subgéneros darían presentaciones aquí. Años después vino Black Sabbath,²⁷⁹ Kiss, Megadeth, así como bandas de estilos más extremos que se presentaron en espacios no tan grandes como lo es el Circo Volador, por ejemplo: Cannibal Corpse, Anathema, Kreator, Opeth, Lamb of God, etc.

Esta inserción de los conciertos culminó con el primer gran festival de metal masivo: el Hell & Heaven. Nombrado así en referencia a una muy reconocida canción de Black Sabbath (Heaven & Hell); fue el primer evento de su tipo en territorio mexicano. En sus primeros tres números (2010, 2011 y 2013) se llevó a cabo en Guadalajara, Jalisco, pero después del 2014 se trasladó a la Zona Metropolitana del Valle de México, su sede definitiva, donde ocurre cada año. Este evento masivo como se menciona en su página web “...inició como el emprendimiento de dos jóvenes empresas, INFINITY (propiedad de Juan Carlos Guerrero) y CEIME (de Javier Castañeda y Carlos Alcaraz...”²⁸⁰ Debido al gran éxito que han tenido estos eventos, empresas grandes empezaron a involucrarse, tales como Telmex, Corona, OCESA-Ticketmaster, entre otras.

El Hell & Heaven Metal Fest (su nombre completo) dio pie a muchos otros espectáculos similares que comenzaron, como el Knot Fest, el Hell Fest o el Domination

²⁷⁹ Previo a esta presentación, la banda británica había tratado de venir a este país en 1989, aunque no en la Ciudad de México, sino en la capital de Guanajuato. Sin embargo, éste se cancelaría debido a muchas presiones sociales.

²⁸⁰ Hell & Heaven, sitio oficial, <https://hellandheavenfest.com/historia/> (consultado el 31 de enero de 2023).

Fest. El género musical quedó consolidado como un estilo que podría ser llevado a grandes audiencias, ocupando espacios y dinámicas similares que otros que pasaron por un proceso de normalización, como el *jazz*, el *blues*, el *rap* y el *rock*, previamente. Estaría ubicado en un sitio distinto de cuando llegó a México.

Si nos remitimos a un caso concreto para verlo como ejemplo de normalización sería a mi parecer la cancelación de la edición 2014 del Hell & Heaven. Este acontecimiento, que ocurrió claramente mucho después a los eventos antes mencionados, sí demuestra el cambio que aquellos trajeron. A pesar de que no estén pegados en la línea del tiempo, sí se le puede tomar como una repercusión.

La edición de aquel año del festival estaba pensada para llevarse a cabo en Texcoco, municipio del Estado de México, contiguo a la capital mexicana, los días 15 y 16 de marzo. Sería el primer número que se daría en la Zona Metropolitana del Valle de México. Sin embargo, días antes de que sucediera, el 5 de marzo, el gobernador mexiquense, Eruviel Ávila, decidió cancelarlo, porque los encargados de la organización “...no garantizan la seguridad, la protección e integridad de los posibles asistentes y de la población establecida, así como de sus bienes y su entorno”.²⁸¹ Esto fue secundado por la Secretaría de Gobernación del poder federal –en ese entonces con Enrique Peña Nieto (2012-2018) a la cabeza– y avalada por Protección Civil, que declaró que “...de no cumplirse con las recomendaciones emitidas por la autoridad estatal responsable de la protección civil, el evento deberá suspenderse”.²⁸²

Desde el primer momento la acción del gobierno suscitó mucha controversia, por no decir descontento. En primer lugar, se posicionaron las empresas involucradas como Live Talent, quienes le exigieron a Eruviel Ávila que permitiera el evento. Posteriormente la

²⁸¹ Declaraciones de Eruviel Ávila ante la revista Proceso. *Vid.*: Redacción oficial, “Oficial: Gobernación cancela el Metal Fest, 2014”, *Proceso*, México, 6 de marzo de 2014, <http://www.proceso.com.mx/?p=366593> (consultado el 30 de enero de 2023, vía Wayback Machine).

²⁸² Declaraciones de la Coordinación Nacional de Protección Civil. *Vid.*: *Ibidem*.

presidenta municipal de Texcoco, Delfina Gómez, y otros diputados como Luisa María Alcalde también se pronunciaron en contra de esta cancelación.²⁸³ Aún con toda esta controversia el evento se canceló de forma oficial el día 13, dos días antes. Terminó reubicándose y reagendándose en el Autódromo Hermanos Rodríguez, para el mes de octubre de ese mismo año, donde se sigue llevando a cabo hasta la fecha.

La opinión pública reprobó este acto. Fue extraño para las empresas involucradas, ya que era la cuarta entrega de este festival, por lo que ya tenían mucha experiencia con este tipo de proyectos. Estaba participando nada más y nada menos que Live Talent, OCESA y otras compañías de espectáculos masivos, además de que el lugar en el que se realizaría –el Recinto de la Feria de Texcoco– también es sede, hasta la fecha, de la Feria del caballo, un evento igualmente grande. Los organizadores aseguraban que el espacio contaba con las condiciones de seguridad y la producción del evento estaba en manos de empresas experimentadas en este medio. La respuesta del gobierno mexiquense se leyó así en realidad como un gesto autoritario.

Se pueden hacer también lecturas más políticas al respecto. El gobierno estatal y federal no sólo formaban parte de un mismo partido (el PRI), sino también de un grupo político. Ellos estaban en contra del evento. Por su parte Delfina Gómez y Luisa María Alcalde pertenecían al partido Movimiento Ciudadano. Este instituto político era de oposición al gobernador y al presidente. El Hell & Heaven representaría, como bien lo dijo Alcalde, un gran impulso económico a la región. Sería la primera vez que un festival de tal magnitud, con bandas muy reconocidas como Kiss, Guns N’ Roses y Korn –quienes estaban en el cartel de ese año–, ocurriría en ese municipio gobernado por la oposición, que a la vez no ocurría en otras locaciones de este estado. Le daría mucho capital cultural, pues podría tener repercusiones entre las autoridades municipales y las empresas del entretenimiento.

²⁸³ Iván Castañeda, “Piden apoyo para evitar cancelación del Hell & Heaven”, *Milenio*, México, 6 de marzo de 2014, <http://www.milenio.com/hey/musica/Hell - Heaven Metal Fest 2014 0 257374515.html> (consultado el 30 de enero de 2023, vía Wayback Machine).



Encuesta tomada de *El Universal*.

El descontento social contra la acción del gobierno fue mucho. Según una encuesta publicada por el periódico *El Universal* el 12 de marzo, previo a la cancelación oficial, en donde votaron más de 9.000 personas, un 25.18% exigía que se realizara ahí mismo, en Texcoco, un 48.32%, que se buscara una ubicación en el Distrito Federal y tan sólo un 26.51% que se cancelara definitivamente. Hay que destacar también que esta medición la hizo un periódico de circulación nacional, no un *fanzine*, ni un programa de radio, ni tampoco el creador de algún blog metalero.²⁸⁴

²⁸⁴ Sin Autor, “¿Qué debería de hacerse con el Hell and Heaven?”, *El Universal.com.mx*, México, 12 de marzo de 2014, http://interactivo.eluniversal.com.mx/external/votaciones/v3/wresulredis2009.plp_id_votacion=11065&p_solores=1 (consultado el 31 de enero de 2023, vía Wayback Machine).

Es importante no perder de vista que más de un 75% (si sumamos las primeras dos opciones) estaban en contra de que se cancelara y de lo acontecido. Era una mayoría aplastante la que estaba a favor de un evento así. La censura de un festival de este tipo no causó apoyo por parte de la sociedad, no hubo una satanización de los asistentes, ni tampoco una campaña negra por parte de los medios. Incluso no todos los políticos secundaron la decisión tomada por el mandatario; un sector de la oposición manifestó su desacuerdo. La perspectiva hacia el *metal* cambió mucho, a consecuencia de todas las modificaciones más profundas que habían acontecido.

Un festival así era impensable en los setentas. En tal caso de que hubiera ocurrido, la respuesta social sería completamente distinta. A más de 50 años de Avándaro la sociedad ha cambiado. Se permiten este tipo de eventos, ya que aquellas expresiones se han normalizado. Si bien, el producto cultural se sigue consumiendo en ciertos círculos más alternativos, tiene el apoyo de la industria cultural, quien la insertó con el resto de la sociedad. Aunque para esto dicho mediador le impuso reglas a los fanáticos y a los espacios, para controlar la producción musical.

Conclusiones

El concepto del *metal* y del metalero en determinados momentos de la historia es el resultado de toda una construcción ligada a circunstancias externas. Por las condiciones con las que se produjo esta música en un inicio fue no sólo un género estridente sino también antisistémico. Escuchar *metal* representaba una condición de exclusión. Con la industria cultural, cambió el espacio que ocupó en el imaginario social. Puede que no sea algo muy del agrado de muchos, pero ahí está, se permite. Se le ve como una expresión artística más.

Como se mencionó antes; si bien, el *metal* no abandonó su estigmatización por completo, pues muchos sectores aún lo consideran “música del diablo”, sí hubo un gran cambio hacia la imagen que se tenía tanto de ésta como del metalero, en cuanto a opinión pública. Al transformar la industria el lugar que ocupaba esta expresión, la perspectiva por la que se les tenía a los dos anteriores elementos pareció flexibilizarse.

La industria cultural ha logrado apropiarse de los canales de comunicación del metal. En el caso de la normalización acontecida en esta música, la puso en una situación muy particular: se volvió un género normado en el sentido de que los espacios que ocuparía cumplen con ciertos requerimientos y que se le pudo dar difusión masiva, pero no ocurrió como en el caso de otras actividades, como las que menciona Foucault, en las que la disciplina se emplea de forma rígida y se trata de impedir la espontaneidad individual.

Para implementar el TLC y un modelo económico era necesario para los distintos poderes políticos y económicos incorporar al imaginario social una serie de nuevos valores. La entrada en vigor de este nuevo tratado implicaba apertura, libertad e individualismo, ligados al neoliberalismo. Estos valores fueron muy diferentes de los que impulsó el régimen durante buena parte del siglo XX –régimen que anteriormente fomentó el rocanrol porque el imaginario asociado a esta música iba en concordancia con los valores que pretendía promover el Estado.

El nuevo modelo económico implicaba la incorporación de un nuevo tipo de consumo, y con ello una serie de valores nuevos. Éstos se verían cuando llegó a México el

heavy metal. Para poderlo transmitir, la industria cultural debía estandarizarlo, mediante reglas, y cambiar su contexto de producción. Los valores que contiene este género serán circulados en los medios. Algunos de éstos serían la rebeldía, el pesimismo, el anticonservadurismo y lo oscuro. El nuevo modelo buscaba, con ello, reemplazar el nacionalismo revolucionario con una idea de libertad. Con ello se confirmaría mi hipótesis, pues si los medios no hubieran abandonado su discurso nacionalista y éstos no hubieran transmitido otro tipo de expresiones globales el *metal* no hubiera podido ser insertado en la sociedad. Se puede ver dicha música como consecuencia de un proceso político.

En la tesis se estudiaron diversos conceptos. El primero de ellos fue el de industria cultural. Fue pertinente abordar a Telesistema en primera porque funciona como una industria cultural, en los términos ya definidos y en segunda porque nos sitúa en las características de la producción cultural en México para comprender las expresiones culturales que estaban excluidas y cómo serán insertadas después en los canales de comunicación de este actor.

El siguiente término empleado fue el de escena. Éste nos facilitó delimitar la producción de un bien cultural como lo fue el *metal*, el cual tuvo las características presentadas por Straw, Emms y Crossley. El término fue provechoso para la tesis porque ayudó a rastrear una expresión nacida en circuitos que no eran pertenecientes a los medios de comunicación y a la industria cultural y comprender cómo fue cambiando conforme fue ganando visibilidad por parte de aquéllos. El *metal* en sus inicios fue producido dentro de una escena. No obstante, no todo el género musical ingresó a los canales de comunicación de la industria, cuando ésta le dio visibilidad.

La otra idea que resultó muy importante en esta investigación fue la de neoliberalismo. Dicho concepto aterrizado al ámbito cultural nos permite comprender la causa por la que los medios pudieron abandonar la línea nacionalista que tenían. Sin ello, la existencia de un programa como “Música sin fronteras” hubiera sido prácticamente imposible, o hubiera ocurrido de forma muy diferente. Las implicaciones culturales del

neoliberalismo no han sido tan estudiadas como las de corte político y social. Fue un proceso que tuvo muchas caras.

Finalmente, se encuentra el concepto de normalización. La tesis demostró que se puede pensar a las industrias culturales como poderes. Son instituciones que tienen la capacidad de crear normas para así crear un discurso de verdad y diferencias expresiones culturales válidas de las no válidas. El *rock* en los setenta fue un ejemplo de expresión cultural no aceptada y por lo tanto apartada de los canales de comunicación de la propia industria.

Es importante resaltar los principales hallazgos de esta investigación. En la tesis se habló de la normalización de un género musical. Aludiendo a lo narrado en los primeros dos capítulos, este proceso fue promovido por la industria cultural, que era operada de forma monopólica. Se constató que los Azcárraga basaron su modelo de negocios en el estadounidense. Esto se observa primero en el caso del *rock* de los sesenta, época en la que se consolidó la industria cultural. Posteriormente, para los ochenta, así como MTV tenía su programa *Headbanger's Ball*, Televisa había incluido en su programación a “Música sin fronteras”; ambos compartían temática, aunque diferían en cuanto al formato. Con la implementación del modelo neoliberal, en donde se promovió la libertad de contenidos es que Televisa pudo ampliar la oferta de programación, lo cual causó que el género comenzara su proceso de desestigmatización. Se puede afirmar, con base en lo anterior, que la industria cultural en México estuvo inspirada en su homóloga estadounidense.

Otro hallazgo efectuado durante esta investigación fue al respecto del régimen autoritario priísta. Principalmente en los testimonios de los organizadores de Avándaro se observó que, contrario a una versión simplista y vertical de un régimen autoritario donde el Estado es el que toma acción para reprimir y el pueblo sólo es receptor, se demuestra cómo incluso la misma sociedad no sólo apoyo la campaña negra contra este festival, sino que además participó en su desprestigio y el del *rock* en general. En muchas ocasiones, si nos remitimos al testimonio de Javier Bátiz, los mismos vecinos eran los que impedían las

tocadas de *rock* en un bar. Se puede con ello repensar el concepto de “autoritarismo”, como algo más horizontal.

Siguiendo este planteamiento, la tesis también desmitificó la idea del Estado priísta todopoderoso, como el único actor responsable del actuar nacional. Esto no sólo se vio con el autoritarismo, también con el proceso de transición al neoliberalismo. Si bien, el PRI era el partido hegemónico, eso no implica que no existieran otros intereses en la vida pública de México que intervinieron para este cambio. Para el caso del inicio del periodo neoliberal no sólo intervino el gobierno mediante reformas estructurales, sino también la propia industria cultural amplió la variedad de contenidos que se transmitían con la idea de impulsar ideas vinculadas al neoliberalismo (libertad, democracia, cosmopolitismo) en la sociedad, para que ésta aceptara el nuevo régimen. El Estado no lo hizo solo; el neoliberalismo fue un sistema impulsado por muchos actores.

En cuanto al concepto de escenas se encontró que su relación con la industria cultural es más compleja. Algunos textos como *La Contracultura en México* de José Agustín ven una oposición casi irreconciliable entre las culturas alternativas y la industria cultural, cuando en esta investigación se demostró que esa relación es más ambigua, además de que en dicha visión se habla del aspecto contestatario como una condición inherente. Se demostró que una escena, como la del *heavy metal*, al entrar en otros espacios, en primer lugar, no deja de existir como movimiento alternativo pues sólo se reproduce en otros sitios ya no relegados –como se mencionó, no desapareció la escena *underground*, son fenómenos que coexisten, incluso hasta el presente–, y por otro lado en ningún momento encontré dentro de los testimonios una resistencia de la escena al ingresar a los canales de la industria cultural. Estas observaciones podrían borrar la visión de que lo masivo y las escenas son dos aspectos de la cultura que siempre serán incompatibles. Las escenas a veces parecen emplear algunos canales de comunicación creados por la industria, y viceversa, ésta última al normalizar una expresión no le quita todas sus particularidades, a la vez que no toda ingresa en estos canales.

El objetivo general, que era hablar del inicio de un periodo histórico (el neoliberalismo) con el desarrollo a su vez de una expresión contestataria (*metal*), considero que se cumplió, pues con lo segundo se utilizó para referirse a la implementación de lo primero. La tesis demostró que era utilizar a la música como medio para comprender a un periodo histórico. Estudiar un cambio profundo en una época a través de la respuesta social de una práctica musical no sólo es posible, sino que abre muchas más interrogantes que pueden enriquecer la aproximación a un periodo histórico desde otros puntos de vista. Las formas en las que se produce y reproduce la música están condicionadas por una percepción, la cual se construye histórica y culturalmente.

Fuentes consultadas

Bibliografía

- Adorno, Theodor, *Crítica de la cultura y sociedad II. Investigaciones entradas*, Akal, Madrid, 2009, 753p.
- ---, Max Horkheimer, *La industria cultural*. Apostilla por Luis Ignacio García, El cuenco de plata. Colección: Cuadernos de plata, Buenos Aires, 2013, 155p.
- Arana, Federico, *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*, María Enea, México, 2002, 530 p.
- Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo veintiuno, México, 1995, 227p.
- Aviles Camargo, Said, *Análisis del efecto del proceso de globalización en la economía de los ciudadanos de la Ciudad de México a partir de 1994*; asesor Ernesto Vázquez Cruz. Tesis que para obtener el título de Licenciado en Relaciones Internacionales. UNAM, México, 2019, 252p.
- Baran, Paul, Paul Sweezy, *El capital monopolista*, Siglo XXI, México, 1975, 305p.
- Bauman, Zygmunt, *La globalización. Consecuencias humanas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, 139p.
- Bennett, Andy, Richard A. Peterson (edit.), *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, XVI-264p.
- ---, *The Sage Handbook of Popular Music*, Sage Publications, California, 2015, 647p.
- Bustamante, Enrique, *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*, Gedisa, Barcelona, 1999, 224p.
- Castillo Bernal, Stephen, *Música del diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera de la Ciudad de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2015, 342p. (Colección Etnología y Antropología social.)
- Chimal, Carlos (comp.), *Crines. Otras lecturas de rock*, Era, México, 1994, 250p.
- Cossío Villegas, Daniel *et al.*, *Historia general de México. Versión 2000*, Colegio de México, México, 1103p.
- De la Peza, María del Carmen, *El bolero y la educación sentimental en México*, Porrúa, México, 2001, 477p.

- ---, *El rock mexicano. Un espacio en disputa*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco (colección Tendencias), México, 2014, 239p.
- Encinas Rayón, Juan Carlos, *Por los abismos de la resistencia simbólica. Un análisis histórico de los álbumes Kill em' All, Ride the Lightning y Master of Puppets (1983-1986)*; asesor Javier Rico Moreno. Tesis que para obtener el título de Licenciado en Historia. Instituto Cultural Helénico A.C., México, 2008, 219p.
- Escalante Gonzalbo, Fernando, *Historia mínima de El Neoliberalismo*, El Colegio de México, México, 2015, 257p.
- Escalante Gonzalbo, Pablo *et al.*, *Nueva historia mínima de México*, El Colegio de México, México, 2014, 315p.
- Escobar Salinas, Celso, *El neoliberalismo en México en los periodos de Miguel de la Madrid Hurtado y Carlos Salinas de Gortari: los casos de la privatización de la banca y la firma del TLCAN*; asesor Héctor Zamitiz Gamboa. Tesis que para optar por el grado de Doctor en Ciencias Políticas y Sociales. UNAM, 2021, 298p.
- Esteinou Madrid, Javier *et al.*, *Industrias Culturales y TLC. Impactos y retos de la apertura*, RMALC, México, 2000, 114p.
- Estrada, Tere, *Lenguaje e identidad en el rock mexicano (1985-1990)*; asesor Sergio Colmenero Diaz Gonzalez. Tesis que para obtener el título de Licenciado en Sociología. UNAM, 1990, 181p.
- Feixa, Carles, *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*, Ariel, Barcelona, 1998, 287p.
- Fernández, Claudia, Andrew Paxman, *El Tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, Debolsillo, México, 2021, 663p.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. (1. La voluntad del saber)*, Siglo XXI, México, 2017, 150p.
- ---, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Nueva criminología, México, 1989, 314p.
- Fukuyama, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, Planeta, Barcelona, 1993, 474p.
- Galván Badillo, Hugo Rodrigo, *Rock Impop. El rock mexicano en la Radio Top 40 (1956-2006)*; asesor Octavio Ortiz Gómez. Tesis que para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, 233p.

- Giordano, Eduardo, Carlos Zeller, *Europa en el Juego de la Comunicación*, Fundación para el Desarrollo Social de las Comunicaciones (Colección Impacto), Madrid, 1988, 256p.
- González, Juan Pablo, Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005, 645p.
- Granados Sevilla, Alan Edmundo, José Hernández Prado (coords.), *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música*, Universidad Autónoma Metropolitana (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades), México, 2019, 409p.
- Harvey, David, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, Nueva York, 2005, 247p.
- Hebdige, Dick, *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, Londres-Nueva York, 2002, X-195p.
- Jenks, Chris, *Subculture. The Fragmentation of the Social*, Sage, Londres, 2005, 158p.
- Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, México, 1987, 300p.
- Martínez Hernández, Laura, *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*, ITESO, México, 2013, 374p.
- Mejía Barquera, Fernando, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano. Volumen I (1920-1960)*, Fundación Manuel Buendía, México, 1991, 195p.
- Melucci, Alberto, *The Playing Self: Person and Meaning in the Planetary Society*, Cambridge University Press, Cambridge, 1966, 188p.
- Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, Era, México, 2001, 250p.
- Morin, Edgar, *L'Esprit du temps 1: Névrose*, Gasset, París, 1962, 272p.
- Moynihan, Michael, Didrik Söderlind, *Lords of Chaos. The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*, Feral House, California, 1998, 358p.
- Muñoz García, Humberto, Roberto Rodríguez Gómez (coord.), *Escenarios para la universidad contemporánea*, CESU, México, 1995, pp. 33-54.
- Nateras, Alfredo, *Juventudes sitiadas y resistencias afectivas*. Tomo I. Prólogo de José Manuel Valenzuela, Gedisa, México, 2016, 91p.
- Nieves Molina, Alfredo, *Cuerpo, sublimación y violencia: slam en la escena heavy metal de la CDMX y área metropolitana (19861-1992)*; asesor Roberto Campos

- Velázquez. Tesis que para obtener el grado de Licenciado en Etnomusicología. Facultad de Música, UNAM, 2019, 96p.
- Nordenstreng, Kaarle, Tapio Varis, *¿Circula la Televisión en un Solo Sentido? Examen y Análisis de la Circulación de los Programas de Televisión en el Mundo*, Editorial de la UNESCO, París, 1976, 72p.
 - Olaquiaga, Celeste, *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*, University of Minesota Press, Minesota, 1992, 112p.
 - Pantoja, Jorge (comp.), *Cuando el Chopo despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí. Crónicas de un fenómeno cultural. El Tianguis del Chopo*, Imposible, México, 1996, 82p.
 - Paredes Pacho, José Luis, *Rock mexicano. Sonidos de calle*, Pesebre, México, 1992, 141p.
 - Parkin, Michael, *Economía*, Pearson Educación, México, 2009, 460p.
 - Pedelty, Mark, *Music Ritual in Mexico City. From the Aztec to NAFTA*, University of Texas Press, Texas, 2004, 340p.
 - Pérez Cruz, Aleida, *La televisión comercial abierta en México ante la competencia de las nuevas formas de televisión*; asesor Rafael Ahumada Barajas. Tesis que para obtener el grado de Licenciada en Comunicación y Periodismo. UNAM, México, 2019, 93p.
 - Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco*, Era, México, 1998, 281p.
 - Power, Dominic, Allen J. Scott (comps.), *Cultural Industries and the Production of Culture*, Routledge, Reino Unido, 2004, 268p.
 - Presidencia de la República. Unidad de la crónica presidencial, *Crónica del Gobierno de Carlos Salinas de Gortari 1988-1994*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, 751p.
 - Ríos, Abraham, *Tianguis Cultural del Chopo: una larga jornada*, AB, México, 1999, 76p.
 - Roura, Víctor, *Apuntes del rock: Por las calles del mundo*, Nuevomar, México, 1985, 157p.
 - Rubio Salva, *Metal extremo. 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Prólogo de Dave Rotten, Milenio, España, 2011, 590p.
 - Rubli, Federico, *Estremécete y rueda. Loco por el rock n' roll. Un relato acerca de la historia del rock en México correspondiente al periodo 1956-1976 a partir de vivencias personales*, Chapa, México, 2007, 622p.

- ---, *Yo estuve en Avándaro*. Prólogo de Luis de Llano, Trilice, Estado de México, 2016, 39p.
- Samaran, Charles (coord.), *L'histoire et ses méthodes*, París, Gallimard, 1961, 1800p.
- Santana Mendizábal, Iván Alexis, *Música metal: representaciones sociales y vida cotidiana en jóvenes “metaleros” de la Ciudad de México*; asesora Blanca Estela Reguero Garza. Tesis que para obtener el título de Licenciado en Psicología. UNAM, México, 2018, 231p.
- Scanell, Paddy, *Television and the meaning of live*, Polity, Reino Unido 2014, XIV-264p.
- Semo, Enrique (coord.), *Historia económica en México. La era neoliberal*, México, UNAM, Océano, 2006, 311p.
- Slobin, Mark, *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, Wesleyan University Press, Londres, 1993, 139p.
- Siebert, Fred S., Theodore Peterson y Wilburn Schramm, *Four theories of the press*, University of Illinois Press, Illinois, 1956, 168p.
- Thornton, Sarah, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Polity, Cambridge, 2003, p. 18.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, Causa Joven, México, 1998, 259p.
- Velázquez García, Erik et al., *Nueva historia general de México*, Colegio de México, México, 2019, 818p.
- Weinstein, Deena, *Heavy Metal. The Music and its Culture*, Da Capo Press, Nueva York, 2000, 352p.
- Zolov, Eric, *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del estado patriarcal*, Rafael Vargas Escalante (trad.), Norma, México, 2002, XXXIX-414p.

Hemerografía

- Acevedo Pesquera, Luis, “TV, a la zaga de una apertura política”, *Unomásuno*, México, 2 de septiembre de 1988, p. 23.
- Benassini, Claudia, “¿Por qué eco?”, *Unomásuno*, México, 24 de septiembre de 1988, p. 24.
- ---, “Retorno sin gloria”, *Unomásuno*, México 4 de septiembre de 1988, p. 27.
- Bennett, Andy, “Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste”, *Sociology*, Reino Unido, Vol. 33, No. 3, agosto de 1999, pp. 599-617.

- Carrasco Campos, Ángel, “Industria cultural e ideología: mercado, cultura y comunicación. Revisión de conceptos para repensar la convergencia global”. *Mercado y políticas de cultura y comunicación en el mercado global* (Conferencia impartida en la Universidad Rey Juan Carlos), Madrid, 2010, pp. 331-340.
- Camargo Breña, Angelina, “Pablo Marentes reconoce: no hay política definida para financiar la TV estatal, en *Excelsior*, México, 29 de abril de 1986, p. 3.
- Castillo Berthier, Héctor, “De las bandas a las tribus urbanas. De la transgresión a la nueva identidad social”. *Desacatos* (Revista del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), México, No. 9, primavera-verano, 2002, pp. 57-71.
- Castillo Ramírez, Guillermo *et. al.*, “Tianguis del Chopo: espacio urbano de regulación/transgresión. *Revista Mexicana de Sociología* (Revista del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México), México, Vol. 82, No. 3, 2020, pp. 557-585.
- Emms, Rachel, Nick Crossley, “Trans-Locality, Network Structure and Music Worlds: Underground Metal in the UK”. *Canadian Review of Sociology*, Canadá, Vol. 55, No. 1, 2018, pp. 111-135.
- Esparza, Miguel, “La pugna por el diamante. La institucionalización del béisbol capitalino, 1920-1930”, en *Historia Mexicana* (Revista de El Colegio de México), México, Vol. 68, No. 3, enero a marzo de 2019, pp. 1075-1120.
- Esteinou Madrid, Javier, “La televisión mexicana ante el modelo de desarrollo neoliberal”, en *Programa cultural de las fronteras*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fundación Manuel Buendía, México, septiembre de 1991, pp. 69-96.
- Garza, Gustavo, “La urbanización metropolitana en México: normatividad y características socioeconómicas”. *Papeles de población* (Revista del Centro de Investigación y Estudios Avanzados de la Población), México, No. 52, abril-junio, 2007, pp. 77-108.
- Guerrero Orozco, Omar, “La reforma del Estado como modernización”, en *Civitas*, México, marzo de 1991, pp. 5-9.
- “El infierno en Avándaro!”, *Alarma!*, México, No. 439 29 de septiembre de 1971, p.1.
- “Letters to the Editor”, *Birmingham News*, Birmingham, 27 de mayo de 1956, p. 16.
- “Mexican Tooter Union”, *Variety*, Los Angeles, 29 de junio de 1960, pp. 62.

- Navarro Benítez, Raúl, “Proyecto modernizador y los medios de comunicación”, *Unomásuno*, México, 26 de noviembre de 1988, p. 24.
- Piemonte, Nadia, “La televisión estatal debe reflejar mejor la realidad plural del país, dice Alvarez Lima”, en *Unomásuno*, México, 31 de enero de 1989, p. 27.
- Poniatowska, Elena, “Y después de Avándaro, ¿qué?”, en *Plural*, No. 1, publicado por *Excélcior*, México, octubre de 1971, pp. 34-40
- Rodríguez López, Ángel, “Las federaciones deportivas de la Comunidad Valenciana: régimen económico, contable y presupuestario”, en *Revista Internacional de derecho y gestión del deporte*, España, No. 2, 2008, pp. 3-12.
- Rubalcaba, Humberto, *Nosotros*, Editorial Nosotros, México, 1972, sin páginas.
- Sánchez Ruiz, Enrique, “Industrias Culturales, Diversidad y Pluralismo en América Latina”. *Cuadernos de Información y Comunicación* (Revista de la Universidad Complutense de Madrid), Madrid, Vol. 11, 2006, pp. 207-221.
- Straw, Will, “Cultural Scenes”. *Loisir et Société/Society and Leisure* (Revista de la Universidad de Quebec), Quebec, Vol. 2, No. 2, 2004, pp. 411-422.
- Vaca Baquero, María Teresa, “Regímenes políticos y medios de comunicación. Hacia una reconsideración de la dicotomía entre los modelos autoritario y liberal”, *Foro Internacional* (Revista de El Colegio de México), México, Vol. 58, No. 3, julio a septiembre de 2018, pp. 537-579.
- Vidal Bonifaz, Francisco, “La historia del monopolio de la televisión abierta en México (1950-1993)”, *Expresión, cultura y participación ciudadana. Los escenarios de la Comunicación al cierre de un ciclo. XXIX Encuentro Nacional AMIC*, Nuevo León, 2019, pp. 440-456.
- Virilio, Paul, “Un monde surexposé: fin de l’histoire ou fin de la géographie”, en *Le Monde Diplomatique*, París, agosto de 1997, p. 17.

Entrevistas

- Bátiz, Javier, “Entrevista con Javier Bátiz”, Entrevista por la Secretaría de Cultura de Baja California, *Cultura BC*, México, 11 de agosto de 2021, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=WF1X0Vpcci0> (consultado el 25 de febrero de 2022).
- Lazarov, Gueorgui, “Entrevista a Gueorgui Lazarov”, Entrevista por Ulysses Ozaeta, *Heavy Metal Subterráneo Magazine*, 19 de mayo de 2020, Facebook, https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=293538631667865&external_log_id=2df09490-3c55-4da9-928a-c7c09208349d&q=heavy%20metal%20subterraneo%20lazarov (consultado el 20 de enero de 2023).

- Mendoza, Alejandro, “Entrevista a Alejandro Mendoza”, Entrevista por Ulysses Ozaeta, *El fundamento del metal en México*, 22 de enero de 2017, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=rC2aDa4KD3k> (consultado el 20 de enero de 2023).
- Molina, Armando, “El Festival de Avándaro con Armando Molina. 1/3”, Entrevista por Ricardo Rico, *Buscando el rock mexicano*, México, 23 de octubre de 2011, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=xOaONcFW7YE> (consultado el 25 de febrero de 2022).
- ---, “El Festival de Avándaro con Armando Molina. 2/3”, Entrevista por Ricardo Rico, *Buscando el rock mexicano*, México, 23 de octubre de 2011, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=GNoBAP1-rhw> (consultado el 25 de febrero de 2022).
- ---, “El Festival de Avándaro con Armando Molina. 3/3”, Entrevista por Ricardo Rico, *Buscando el rock mexicano*, 23 de octubre de 2011, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=BzhdO1hECKM> (consultado el 25 de febrero de 2022).
- Teja, Alfonso, “Entrevista a Alfonso Teja”, Entrevista por Ricardo Rico, *Buscando el rock mexicano*, 28 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=02uBfA-7eWw> (consultado el 20 de noviembre de 2022).

Conciertos

- Alberto Thrash Pimentel, *Transmetal en Televisa*, México, 24 de octubre de 2019, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=17owSjLtp_Y (consultado el 20 de noviembre de 2022).
- Chesz Navarro, *DEATH en Televisa (Presentación completa)*, México, 22 de junio de 2015, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=MZaUTzNIQ60> (consultado el 20 de noviembre de 2022).
- Haciendo Ruido, *ANTOXXXICO en el Foro Isabelino*, México, 1992, subido el 11 de noviembre de 2012, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=GZOWgGddLY> (consultado el 21 de enero de 2023).
- Metal Subterráneo mx, *Capítulo 1. Metal en México*, 3 de septiembre de 2020, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=v1JNsE_tpeI (consultado el 21 de enero de 2023).
- Mundo subterráneo, *ESPECIMEN 1994 en Foro Isabelino*, México, 1994, subido el 3 de agosto de 2022, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=swm9P4PsN64> (consultado el 21 de enero de 2023).

- Nert RWD, *Metallica Mexico City, Mexico, 1993 03 01*, 1993, subido el 14 de marzo de 2016, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=cNcV30ulSXs> (consultado el 25 de enero de 2023).
- Serchguitar, *Iron Maiden Mexico City October 1992 (Full concert)*, 1992, subido el 20 de julio de 2015, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=tsd1zeJTIFo&t=4916s> (consultado el 25 de enero de 2023).

Fuentes audiovisuales

- Abrahmson, Brad *et. al.*, *Heavy. The story of metal*, de la serie *Rock docs*, VH1, 2006, Vimeo, <https://vimeo.com/450204964> (consultado el 24 de abril de 2022).
- Buscando el rock mexicano, *Los Hooligans con Ricardo Roca – Buscando el rock mexicano*, 2021, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=jxIbmSEeESU> (consultado el 3 de marzo de 2023).
- Krauze, Enrique, “Yo no era un rebelde, rock mexicano 1957-1971”, de la serie *México siglo XX*, Clío/Televisa, Producción de Enrique Krauze, México, 1999, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=V-9FTc1JmGY> (consultado el 25 de febrero de 2022).
- Lackanman, *Headbangers Ball Uncensored (documentary)*, 2017, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=k3uwHKA-3gQ> (consultado el 4 de febrero de 2023).
- Orfeon, *¿Quién fue Don Rogelio Azcárraga*, 2022, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=BN36-w2Aipc> (consultado el 21 de febrero de 2023).
- Viajero73, *Discotheque Orfeon A GoGo (1965)*, 2021, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=kOfiR_pQmLQ (consultado el 2 de marzo de 2023).

Referencias electrónicas

- Aznárez, Juan Jesús, “Televisa cierra el canal de noticias ECO por su falta de rentabilidad”, *El País*, México, 18 de abril de 2001, https://elpais.com/diario/2001/04/19/sociedad/987631213_850215.html (consultado el 11 de noviembre de 2022).
- Castañeda, Iván, “Piden apoyo para evitar cancelación del Hell & Heaven”, *Milenio*, México, 6 de marzo de 2014, http://www.milenio.com/hey/musica/Hell_-_Heaven_Metal_Fest_2014_0_257374515.html (consultado el 30 de enero de 2023, vía Wayback Machine).

- Castillo Berthier, Héctor, “Circo Volador: Juventud y cultura popular en la Ciudad de México”, *Otra Economía* (revista de la Red de Investigadores Latinoamericanos de Economía Social y Solidaria), septiembre de 2011. http://www.riless.org/experiencias_desarrollo.shtml?x=25724 (consultado el 30 de enero de 2023, vía Wayback Machine).
- Consulta Mitofsky, “México: confianza en instituciones. Encuesta nacional en viviendas”, México, agosto de 2012, http://consulta.mx/web/images/MexicoOpina/2012/20120830_na_Confianza_Instituciones.pdf. (consultado el 23 de enero de 2023).
- De la Fuente, Daniel, “Para todo público” (Perfiles e historias), *Reforma*, México, 17 de febrero de 2019, <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1611009&md5=a935c6f3767ff1fe63a1e6f25e8ab6c3&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe> (consultado el 11 de noviembre de 2022).
- Redacción oficial, “Oficial: Gobernación cancela el Metal Fest, 2014”, *Proceso*, México, 6 de marzo de 2014, <http://www.proceso.com.mx/?p=366593> (consultado el 30 de enero de 2023, vía Wayback Machine).
- S/A, "Corporación Interamericana de Entretenimiento SA de CV", en *CNN Expansión*, México, 5 de junio de 2008, <http://www.cnnexpansion.com:80/empresas/corporacion-interamericana-de-entretenimiento-s-a-b-de-c-v> (consultado el 21 de enero de 2023 vía Wayback machine).
- S/A, “¿Qué debería de hacerse con el Hell and Heaven?”, *El Universal.com.mx*, México, 12 de marzo de 2014, http://interactivo.eluniversal.com.mx/external/votaciones/v3/wresultredis2009.plp?id_votacion=11065&p_solores=1 (consultado el 31 de enero de 2023, vía Wayback Machine).
- Salinas de Gortari, Carlos, “Reformando al Estado”, *Nexos*, México, 01 de abril de 1990, <https://www.nexos.com.mx/?p=5788> (consultado el 10 de noviembre de 2022).
- Secretaría de Gobernación, Encuesta Nacional sobre Cultura Política y Prácticas Ciudadanas 2012, México, 2012, https://fomentocivico.segob.gob.mx/work/models/FomentoCivico/Documentos/PDF/CultDemo/ENCUP_Resultados_2012.pdf (consultado el 23 de enero de 2023).
- Straw, Will, “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music”, en *Cultural Studies*, Vol. 5, 1991, p. 370,

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502389100490311> (consultado el 27 de febrero de 2022).

Documentos

- Decreto constitutivo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Diario oficial, No. 4, Tomo XDXII, órgano oficial de la federación, México, 7 de diciembre de 1988.
- Ley Federal de Radio y Televisión, Subdirección de Documentación Legislativa y Archivo Histórico, Debate, 7 a 9 de diciembre de 1959.

Páginas web

- Auditorio Blackberry, sitio oficial, <https://auditoriobb.com> (consultado el 27 de febrero de 2023).
- Discogs, sitio oficial, <https://www.discogs.com/es/> (consultado el 21 de febrero de 2023).
- Hell & Heaven, sitio oficial, <https://hellandheavenfest.com/historia/> (consultado el 31 de enero de 2023).
- Plaza Condesa, sitio oficial, <https://elplaza.mx> (consultado el 27 de febrero de 2023).

Boletines

- Asociación Mexicana de Intermediarios Bursátiles, “Corporación Interamericana de Entretenimiento”, en *Valores por la fortaleza de México* (Boletín informativo), México, No. 10, octubre de 2004, 34p.
- Instituto Federal de Telecomunicaciones, “Reporte trimestral de audiencias de radio y televisión con perspectiva de género”, en *Unidad de medios y contenidos audiovisuales* (Boletín informativo), México, enero-marzo de 2022, 56p.

Canciones

- LuzbelOficialMexico, *La noche sigue igual*, 2014, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=pNRCuSQQ4OA> (consultado el 15 de abril de 2023).
- R.A.M.S.E.S. - Tema, *Pon tu cerebro a remojar*, 2020, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Xy6Jw60UgWI> (consultado el 15 de abril de 2023).