



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

**FACULTAD DE HISTORIA**

**TESINA**

**ANTES DE QUE NOS OLVIDEN. EL ROCK MEXICANO EN LA  
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX. UNA MIRADA A SU HISTORIA,  
1956-1990.**

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

**PRESENTA**

**JUAN FRANCISCO ARROYO PÉREZ**

**ASESOR**

**MAESTRA REBECA BALLÍN RODRÍGUEZ**

**MORELIA MICHOACÁN, ENERO 2020.**

Índice	Página
<b>Abstract.....</b>	<b>1</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>Capítulo I</b>	
<i>Rasguear al ritmo de los trenes. El surgimiento del rock and roll.....</i>	<b>10</b>
<b>I.1.- La música, uso y función social.....</b>	<b>11</b>
<b>I.2.- Cultura de masas.....</b>	<b>17</b>
<b>I.3.- El rock and roll como cultura de masas.....</b>	<b>22</b>
<b>I.4.- El surgimiento del rock and roll.....</b>	<b>27</b>
<b>Capítulo II</b>	
<i>Yo lo único que quiero es bailar rock and roll. Llegada del rock and roll a México.....</i>	<b>34</b>
<b>II.1.- Contextualización de la época.....</b>	<b>35</b>
<b>II.2.- Llegada y primeros años del rock and roll en México.....</b>	<b>45</b>
<b>II.3.- Protagonistas.....</b>	<b>56</b>
<b>II.4.- El fin de una época.....</b>	<b>68</b>
<b>Capítulo III</b>	
<i>Esperando el momento de hacerte vibrar.</i>	
<b>De la prohibición al renacimiento del rock mexicano.....</b>	<b>79</b>
<b>III.1.- Festival de Rock y Ruedas de Avándaro.....</b>	<b>80</b>
<b>III.2.- Hoyos Funquis, los años de la censura.....</b>	<b>97</b>
<b>III.3.- Rock en español.....</b>	<b>105</b>
<b>III.4.- El renacimiento del rock mexicano.....</b>	<b>116</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>128</b>
<b>Fuentes de información.....</b>	<b>134</b>



*ANTES DE QUE NOS OLVIDEN.*

**EL ROCK MEXICANO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.**  
**UNA MIRADA A SU HISTORIA, 1956-1990.**

## RESUMEN

A mediados de los años cincuenta del siglo XX, en los Estados Unidos de América surgió el *rock and roll*, el cual, en su inicio fue un fenómeno bailable principalmente. El género musical rebasó fronteras debido al éxito de Elvis Presley y obtuvo popularidad mundial gracias a los británicos *The Beatles*. En la década de los sesentas, únicamente como *rock*, fue un movimiento con características de rebeldía y descontento contra una sociedad conservadora y autoritaria. A nuestro país llegó prácticamente al mismo tiempo en que se gestó; en un comienzo se le tomó como un ritmo de moda más, situación que cambió cuando aparecieron los primeros grupos integrados por jóvenes, quienes, al igual que los de otros países, se lo apropiaron y lo utilizaron como canal de expresión, pero con la característica de interpretarlo en español, convirtiéndose con este hecho, en un referente para los músicos de habla hispana, pese a ello, el género musical fue censurado de los medios de comunicación mexicanos durante la década de los setentas y gran parte de los ochentas, para posteriormente experimentar un resurgimiento donde muchos grupos lograron proliferar con creatividad y diversidad musical, convirtiendo a nuestro país en un punto estratégico para la promoción del *rock* tanto en español como en inglés, con lo que formó parte importante de la industria mundial del entretenimiento.

El desarrollo que tuvo el *rock* hecho en México durante la segunda mitad del siglo XX, se dio en un contexto de coyunturas políticas y choques generacionales gestados en prácticamente todo el orbe, de las que nuestro país no fue ajeno; por esta razón, y para tener un panorama preciso de ese desarrollo durante dicho periodo histórico, en el presente trabajo de investigación, se utilizan palabras clave como *rock and roll* y *rock*, el primero como el género musical bailable y el segundo, el que tuvo características de rebeldía y oposición; se utilizan también conceptos como contracultura, marginación, censura y renacimiento.

El tema en cuestión se aborda desde una visión histórica y estructurado en tres capítulos, lo que nos proporciona un punto de partida y un referente para generar interés por el estudio de la Historia, sobre todo, fuera de los círculos académicos, también, para tener un acercamiento al análisis de los procesos que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo XX, sobre todo, en México.

## **Abstract.**

In the middle of the 1950s in the twentieth century, *rock and roll* was born in the United States, initially being a danceable phenomenon. This gender of music crossed barriers into other countries owing to the breakout of Elvis Presley and became a worldwide success attributed to *The Beatles*. In the 1960s, now known only as *rock*, it transformed into the front of a rebellious movement, rising against a conservative and authoritarian society. In our country, it arrived practically at the same time it was gestated; at the beginning, it was adopted as the latest trend, which changed once the first group of youngsters, who like their peers in other places, adopted it as method of expression, with the difference of being sung in Spanish, becoming in fact, a reference to the Spanish speaking world. Despite this, the musical genre was censored by the Mexican media during the 70s and 80s, only for it to experience a resurgence, during which many musical bands managed to proliferate artistically and diversify the musical genre, transforming Mexico into a strategic point of *rock* promotion both in Spanish and English, becoming part of the entertainment industry in a global scale.

The development of *rock* written and performed in Mexico during the second half of the previous century, occurred in the context of a generational clash as well as a confrontation with established politics, both taking place worldwide, from which our country was no exception. For this very reason, and also to have a better picture and understanding of this growth and maintenance during said historic period, for the following written research, words like *rock and roll* and *rock* are utilized, the former to name the musical genre and the latter, to define the social movement described as both rebellious and opposite to society standards of the time, also used are the concepts of counterculture, marginalization, censorship and rebirth.

The subject is analyzed from a Historic viewpoint, and its structure consists of 3 chapters, which provides a starting point and a reference to generate interest for the study of History, outside of the academic circles, but also to have a closer look on the study of the events that transpired in the second half of the twentieth century, specially, in Mexico.

**PALABRAS CLAVE: ROCK AND ROLL, CONTRA CULTURA,  
RESURGIMIENTO, CENSURA Y MARGINACIÓN**

## Introducción.

Consideramos que definir al *rock and roll* es tarea compleja y una sola respuesta no es suficiente para hacerlo, probablemente porque su origen es mestizo ya que los géneros musicales que conforman sus raíces son opuestos, unos, de origen afroamericano, otros, de origen anglosajón. En su inicio fue baile y diversión, a partir de la década de los sesenta, ya como *rock*, representó rebeldía y unión generacional, se convirtió en una filosofía y en un estilo de vida, también, fue pose, moda, negocio y fuente creativa para muchos. Al ser importado y nacionalizado, adquirió nuevos estilos y acentos como en América Latina donde fue libre y por momentos clandestino, contracultural y a la vez, al igual que en el resto del orbe, un producto comercial; aceptado por aquellos que encontraron en él un canal de expresión y motivos para imaginar otras realidades y criticado por quienes se ostentaron como protectores de las buenas conductas sociales y de la “buena música”; con lo anterior, coinciden los autores que consultamos para la presente investigación.

El *rock and roll* llegó a México prácticamente desde que surgió en los Estados Unidos de América, de inmediato fue explotado comercialmente, después, sometido al olvido y censurado, para luego experimentar un renacimiento. En un principio estuvo enfocado totalmente al baile, las letras, adaptadas y mexicanizadas, no tenían como objetivo la transmisión de un mensaje profundo, pero esto significó un paso trascendental, ya que se demostró que el género podía hacerse en español. La originalidad de esos primeros rocanroleros estribó en hablar de cosas cotidianas usando el lenguaje de los jóvenes de esos años. Para finales de los sesenta, ya con la idea de hacer *rock* mexicano, los músicos buscaron desprenderse de la copia y compusieron temas originales en inglés, años más tarde, luego de su marginación, comenzó la búsqueda de un *rock* con identidad nacional, donde el idioma y la experimentación con ritmos locales fue la pauta a seguir.

El *rock and roll*, aunque no de inicio en nuestro país, y el *rock*, tuvieron la característica principal de haber sido hecho por jóvenes y para jóvenes, probablemente por esa razón sigue negándose a envejecer y conserva su característica de incomodar, aun cuando por momentos haya sido sujeto a intereses de mercado o políticos, que por conveniencia lo ocultaron o lo colocaron en grandes escenarios. En México, sorteando situaciones adversas, logró permanecer hasta finales de siglo XX, arraigándose entre los

jóvenes, siendo incluso factor de unión generacional. Su historia va más allá de una moda pasajera, consideramos que es más profundo que eso, por ello, el interés de tener un acercamiento al tema.

El presente trabajo de investigación, aborda por medio de una visión histórica, el tema del género musical del *rock* generado en México, el cual, para su estudio, lo enmarcamos en la temporalidad de la segunda mitad del siglo XX. El texto está estructurado por tres capítulos, los que a su vez, están divididos en cuatro apartados cada uno, con ello se pretende elaborar una narrativa coherente y cronológica que permita al lector, tener un panorama general del tema a tratar.

La finalidad primordial del mismo, es obtener el título de Licenciado que expide la Facultad de Historia, institución dependiente de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, de igual manera, demostrar los conocimientos adquiridos durante los años de estudio. A su vez, el objetivo general, es conocer el desarrollo que el *rock* tuvo en México desde su llegada al país a mediados del siglo XX y hasta finales del mismo. El realizar un acercamiento a la historia del *rock* elaborado en México durante el periodo señalado, nos dará la oportunidad de responder dos interrogantes principales, la primera, ¿cuál fue el contexto que privó durante los años en que el género fue marginado de los medios de comunicación?, la segunda, ¿cuál fue el contexto predominante al momento de su renacimiento?

Para responderlas, en el primer capítulo, abordamos de manera general la temática de la música, su uso y función social. Consideramos importante para los fines de la tesis, hacer una breve reflexión de cómo la música, a lo largo de historia, ha tenido diversos usos y la importancia que algunos géneros adquieren de acuerdo al contexto predominante, de igual manera, como la función varía conforme a los valores del individuo y de la sociedad. Puntualizamos que el *rock*, como género musical, es claro ejemplo de lo antes señalado, ya que desde que surge, provocó opiniones encontradas, así como ser parte importante de la industria del entretenimiento a nivel mundial, por ello, abordamos de manera general, el surgimiento del *rock and roll*.

Dos puntos más que abordamos en el primer capítulo son el concepto de cultura de masas y por consiguiente, el *rock and roll* visto como parte de la cultura de masas; esto nos permite comprender el contexto que predominaba al momento del surgimiento del género

en cuestión y en su desarrollo, así como, al ser un género que impactó en el gusto de los jóvenes de prácticamente todo el mundo, estableció fuertes lazos con la industria de la música, pero que a la vez, esto le fue de ayuda para su difusión global e influencia para muchos compositores, así como ser la música de fondo de movimientos sociales reivindicatorios característicos de la década de los sesenta.

En el segundo capítulo describimos el contexto que se vivía en nuestro país al momento de la llegada del *rock and roll*, sus primeros años cuando se le consideró una moda pasajera y el posterior surgimiento de bandas integradas enteramente por jóvenes de clase media; también, narramos el fin de una época con el cierre de los llamados cafés cantantes, lugares donde los de menos edad acudían a bailar. Destacamos en este segundo apartado, como estos jóvenes rocanroleros adaptaron los temas exitosos en el vecino país del norte al español, haciendo interpretaciones a la manera en que la juventud se expresaba, lo que fue motivo de influencia para músicos de habla hispana que siguieron su ejemplo. Por primera vez, el *rock and roll* se cantó en el idioma de cervantes.

En el tercer y último capítulo, abordamos el tema de la prohibición y marginación que padeció el *rock* mexicano de los medios de comunicación durante los años setentas y la primera mitad de los ochenta, así como su posterior renacimiento hacia finales de la década. En el capítulo hacemos mención del Festival de Rock y Ruedas celebrado en la población de Avándaro en el estado de México en septiembre de 1971, ya que marcó el inicio de una campaña de desprestigio en contra del género la que derivó en la prohibición antes mencionada, lo que generó que el *rock* se “endureciera” y pasara a ser del gusto de los jóvenes de clases bajas y olvidado por los de clases altas.

Cerramos el capítulo abordando el momento en que los roqueros mexicanos comenzaron a componer temas originales totalmente en español, lo que consideramos fue propiciando el renacimiento que el *rock* mexicano tuvo en los últimos años de la década de los ochenta; años que coinciden con la apertura comercial que la administración federal implementó en nuestro país, dando con ello, prioridad a la inversión privada sobre la estatal, con lo que dejó de lado sus obligaciones sociales. Coincide también, con la consolidación de la escena roquera a nivel mundial, la que representó ganancias millonarias a la industria del entretenimiento, situación que fue aprovechada por las disqueras radicadas en nuestro país al promocionar a las agrupaciones extranjeras con las cuales tenían contrato,

a la par, invirtieron en la promoción de grupos nacionales que a su juicio, tenían elementos para ser comercializables, esto ayudó para que muchas bandas que sobrevivían en lo subterráneo salieran a la luz, generando con ello, una incipiente escena local que contó con una diversidad de estilos y propuestas, momento este que denominamos renacimiento del *rock* mexicano.

A través de la consulta y contrastación de fuentes, las cuales fueron en su mayoría bibliográficas, hemerográficas y sitios web, se construyó una narrativa histórica, la que de manera general muestra el desarrollo que el *rock* tuvo en México durante la segunda mitad del siglo XX; se hace énfasis en los años en que fue marginado de los medios de comunicación y en aquellos en los que fue difundido de manera masiva, mencionando, también de manera general, el contexto que se vivió en el país durante ambos períodos, los cuales son contrastantes. Ligado a lo anterior, en cada década, se hace mención de músicos y grupos, pero se destacan algunos que por su música, letras, éxito alcanzado o trascendencia, fueron representativos, por ejemplo, en los primeros años del *rock and roll* en México destacamos a *Los Locos del Ritmo* y a *Los Teen Tops*, ya que fueron influencia para músicos mexicanos y de habla hispana al cantar en español; para la década de los setenta, durante la marginación del *rock*, mencionamos al *Three Souls In My Mind*, quienes resistieron en los hoyos funquis. Para el momento del renacimiento, hacemos mención de grupos como *Caifanes* y *Maldita Vecindad* y *los Hijos del Quinto Patio*, quienes fueron presentados por el sello mercadológico *Rock en tu Idioma* como punta de lanza de lo que se pretendía fuera una escena roquera nacional redituable como lo fue.

Ejemplo de las fuentes utilizadas en la tesis, mencionamos los textos de Rafael González Villegas, músico, compositor, productor y escritor *60 Años del Rock en México. Vol. 1 (1956-1971)* y *60 Años del Rock en México. Vol. 2 (1980-1989)*, en los que el autor, según sus palabras, pretende encontrar y destacar los eslabones perdidos de una larga cadena rota, de una historia que abarca varias generaciones. Afirma que la cuenta desde su interior aportando su visión de músico. Los textos ofrecen las biografías de un número importante de agrupaciones surgidas desde 1956 hasta 1990, previo a ello, presenta una crónica general del *rock* mexicano, la cual, en su primer tomo aborda tres décadas relevantes como los son los cincuentas, los convulsos sesentas y los setentas. En el segundo tomo, narra los años ochenta, momento de su renacimiento, donde el autor menciona que

fueron los años donde el género forjó una voz y ritmo propios. La obra nos permite conocer a los grupos representativos así como a los músicos que los integraron, también, aquellos que por diversas razones fueron poco conocidos. Lo anterior lo consideramos el aporte de la obra, razón por la cual, la consultamos y tomamos como una de las guías a seguir en nuestra investigación.

*Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano* del biólogo, músico y escritor Federico Arana, es otro texto que utilizamos como guía para nuestra tesina. Arana analiza el impacto que el género tuvo en la sociedad mexicana desde su llegada hasta la década de los noventa. El autor sostiene que durante esos años no se logró conformar un verdadero movimiento roquero en México debido en gran parte al conservadurismo de la sociedad. Federico Arana y su texto, son citados con frecuencia en artículos y obras que aborda el género en cuestión, por ese motivo lo consultamos.

Obra que consideramos referente y de gran valía para nuestra investigación es *La Contracultura en México* del dramaturgo y escritor José Agustín, donde señala que contracultura es aquella expresión, también cultural, que surge al margen de la que se presenta como oficialista, la cual es construida desde los espacios del poder. La contracultura, señala José Agustín, es un concepto y tema inacabado, por lo que debe reflexionarse y estudiarse mucho más. El *rock* en México no es el tema central del texto, sin embargo, al hacer un análisis sobre movimientos contraculturales surgidos en México, como los Pachucos, los jipitecas o la literatura de la onda por ejemplo, lo aborda como parte de ellos y de donde se “alimentó” para buscar una identidad propia, de ahí que la consulta del trabajo nos resulta indispensable por las reflexiones y datos que aporta su autor.

En lo referente a las fuentes hemerográficas, consultamos las tres ediciones especiales de la revista *Rolling Stone* México, las cuales, a través de artículos abordan la temática del *rock* latino desde el año 1956 hasta la década de 1980. La revista cuenta con la colaboración de distintos escritores como José Agustín, Federico Rubli, Julia Palacios, Salvador Ruiz “Chava Rock”, Jorge E. González entre otros, quienes reflexionan y dan su versión sobre la historia del *rock* en México, España y América Latina. Los articulistas, especializados en el género, coinciden que el *rock* fue la forma de expresión que gran parte de la juventud adoptó, hecho relevante y digno de un estudio más profundo. Consideramos

importante su consulta debido a la cantidad de escritores que vierten su opinión y conocimientos sobre el género musical que nos ocupa, también, a la aportación de datos no solo para México, sino para otros países de habla hispana, destacando a España y Argentina que para la década de los ochenta fueron influencia directa para nuestro país.

De la misma manera consultamos la revista *La Mosca en la Pared* en su edición de octubre del 2002, de la cual revisamos y destacamos, por los datos aportados, la entrevista que Jorge E. González Ayala realizó a Herbé Pompeyo quien fuera el encargado de diseñar y producir el proyecto Rock en tu Idioma, el cual, tenía como primer objetivo, promocionar a grupos españoles y argentinos en México, pero a la par, se impulsó a grupos roqueros locales; también fue entrevistado Óscar López, otro integrante de dicho proyecto, de igual manera, a Sabo Romo, músico y fundador del grupo *Caifanes*, que fuera punta de lanza de Rock en tu Idioma. Lo mencionado por los entrevistados es de suma importancia para nuestra tesina, ya que son fuentes de primera mano y sus comentarios nos ayudan a tener un panorama más claro de lo que fue dicho proyecto, así como de los años del resurgimiento del *rock* mexicano.

Otro texto que consideramos fuente de primera mano es el realizado por Federico Rubli, *Yo estuve en Avándaro*, donde Luis de Llano escribe el prólogo. Luis de Llano fue organizador y productor del Festival de Rock y Ruedas de Avándaro realizado en 1971; por su parte, Rubli, joven periodista en esos años, relata su experiencia durante los días que duró el evento, de igual manera, consultó expedientes oficiales como los expedidos por la Secretaría de Gobernación donde afirma puede percibirse una conjura contra los jóvenes asistentes, organizadores, músicos y contra el *rock* en general. Su relato es detallado, abarca desde el anuncio oficial del concierto, el evento en sí y los días posteriores a él, donde la prensa, la que también cita, narra los supuestos excesos que se suscitaron. Su narración en primera persona nos permite conocer de cerca un evento icónico en la historia del *rock* mexicano, así como la posterior campaña de des prestigio al género.

Por último, dentro de las fuentes consultadas que a manera de ejemplo destacamos, hacemos referencia al estudio realizado por Josefina Zoraída Vázquez y Lorenzo Meyer, *Méjico frente a Estados Unidos. Un Ensayo Histórico 1776, 2000*, texto que nos permitió conocer de manera general las circunstancias políticas, sociales y sobre todo económicas en que se desarrolló el *rock* en México. Los autores refieren que la cercanía geográfica con los

Estados Unidos determinó en muchos factores, la historia de México. La agenda de ambos países, a partir de la década de los cuarenta del siglo XX, tuvo como principal tema a discutir, todo lo referente a relaciones comerciales, las que se intensificaron a partir de la década de los setentas hasta el año 2000. El ensayo no toca el tema del *rock*, se centra en coyunturas que ambas naciones debieron sortear, sin embargo los autores, describen el contexto que México vivió durante la última mitad del siglo pasado, lo que para nuestra investigación, fue un gran aporte.

Las fuentes anteriores conforman la columna vertebral del trabajo de investigación que a continuación se presenta. Su consulta y contrastación, nos permite mostrar los cambios que nuestro país experimentó en la última década del siglo XX, años en que el género musical del *rock and roll* surgió y se desarrolló, convirtiéndose en un canal de expresión y forma de vida para muchos jóvenes en el mundo, de igual manera, el camino que el *rock* transitó en nuestro país, por esa razón, titulamos nuestra tesina como “Antes de que nos olviden. El rock mexicano en la segunda mitad del siglo XX. Una mirada a su historia, 1956-1990”, también, a manera de homenaje a todos aquellos que aportaron sus esfuerzos para mantener vivo el género que sin importar su estatus, siempre se mantendrá rebelde, contestatario y será vehículo para tener acercamiento a otras formas de expresión, ya sean artísticas o reivindicatorias.

## **Capítulo I**

*Rasguear al ritmo de los trenes.*

**El surgimiento del rock and roll.**

## I.1.- La música, uso y función social.

La música puede definirse como la ciencia de los sonidos y el arte que nace de su combinación y sucesión. Un sonido aislado carece de significado, para que este se convierta en música, se requiere que se combine en forma inteligente y sensible respetando dos elementos esenciales, el sonido mismo y el ritmo. El sonido es el efecto que produce el movimiento vibratorio de un cuerpo que se transmite por un medio elástico como el viento, el cual puede ser grave o agudo, breve o prolongado, fuerte o débil. El ritmo por su parte, es el movimiento que surge de la sucesión de los sonidos, es una consecuencia del fluir sonoro, es la cualidad temporal de duración de la música.<sup>1</sup>

Los primeros instrumentos fueron la voz humana y los de percusión; con el paso de los siglos surgieron los de cuerda; el avance en el uso del metal permitió la elaboración de trompetas. Con la invención de la escritura, se buscó dotarla de una notación que permitiera hacer composiciones más elaboradas. La danza estuvo estrechamente relacionada con ella, ambas, fueron consideradas en la antigüedad y hoy día por algunas culturas, como un medio para comunicarse con los dioses.<sup>2</sup>

La música siempre ha estado presente en la historia de la humanidad, en sus grandes acontecimientos, ya fueren de trabajo, religiosos, políticos o personales. En la prehistoria se danzaba para pedir a los dioses cosecha y caza favorables, también, para calmar su ira, así como para festividades paganas. Desde entonces y hasta nuestros días, muchas de las actividades humanas están relacionadas con la música. Se escucha por ejemplo, en los hogares, en el transporte, en eventos deportivos, sociales, políticos, en el cine y en cualquier espacio público. No es casual que sea la única manifestación artística siempre presente en las actividades culturales. Sin la diversidad musical no se podría conocer completamente la historia de la civilización humana.<sup>3</sup>

Fueron los griegos los primeros en reflexionar sobre la música y en elaborar los primeros escritos sobre teoría musical; acuñaron la palabra *música*, la que hacía referencia al arte de las musas, las que eran las diosas del ritmo y el canto; seis de las nueve tenían relación directa con la música, Clío, historia y poesía épica, Calíope, poesía y oratoria,

---

<sup>1</sup> Ingram Jaén, Jaime, *Orientación Musical*, Panamá, Universal Books, 2002, pp. 21-36.

<sup>2</sup> Schwanitz, Dietrich, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, México, Penguin Random House, 2015, pp. 449-450.

<sup>3</sup> Caravaca Fernández, Rubén, *La gestión de las músicas actuales*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2012, p. 11.

Terpsícore, canto y danza, Erato, poesía amorosa, Euterpe, música y flauta, y Polimnia, canto e himnos, lo que demostraba que la música tenía relación con otras formas de arte.

Pitágoras consideraba que los números eran la esencia de las cosas, creía que la distancia que hay entre los planetas del sistema solar, tenía relación directa con la longitud de las cuerdas al realizar tonos armónicos, y que al girar éstos, hacían música, la cual sólo se podía escuchar si se tenía un comportamiento moral adecuado. Boecio, acuñó los conceptos de *música mundana* o *profana*, *música humana*, que es la que está en armonía con el alma humana y *música instrumentalis*, para referirse a la música en sentido propio; lo ideal es un estado en perfecta armonía entre esos tres conceptos o niveles, ya que para los pensadores griegos, la relación entre el movimiento de los planetas y la música, está en que ambos son fenómenos periódicos, es decir, que se repiten con regularidad.

Apolo y Dionisos, fueron dos figuras opuestas en el pensamiento griego; Apolo, dios de la verdad, la luz y la poesía, tocaba la lira, dirigía a las musas y representaba la fuerza civilizadora de música, Dionisos, por su parte era el dios del éxtasis, de la danza y la embriaguez, sumía a los hombres en un éxtasis musical profano. Estos dos aspectos se harán presentes a lo largo de la historia de la música en forma opuesta como vocal frente a instrumental, sacra frente a profana o seria y ligera.<sup>4</sup>

Durante la Edad Media, en la liturgia católica, estaba prohibido el uso de instrumentos, alabar a dios sólo era mediante cantos, siendo los principales la salmodia de tradición judía y el canto gregoriano, los que principalmente eran interpretados a una sola voz y en latín. A finales del siglo VI, el Papa Gregorio y sus sucesores, se dieron a la tarea de recopilar los cantos surgidos en los monasterios, la intención era que los cantos se fusionaran con la arquitectura gótica de las iglesias y se pudiera escuchar en todo el edificio, prueba tangible de la omnipresencia del dios cristiano. El canto también era importante para la música fuera de la iglesia; a partir del siglo XI, los trovadores franceses y alemanes, interpretaron melodías que ensalzaban a héroes míticos, a la mujer amada y también, como sátira política.

En la Edad Media se establecieron las escalas para elaborar melodías, también se crearon los principios de los acordes y hubo avances significativos en lo referente a la notación musical, lo que permitió que existiese un variado repertorio, con lo que se fue

---

<sup>4</sup> Schwanitz, Dietrich, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, México, Penguin Random House, 2015, pp. 451-454.

preparando la llegada del Renacimiento, durante el cual, se siguió con los esquemas medievales. Al final de éste periodo surge la ópera, la que marca el inicio del Barroco y con la que se pretendía recuperar la tragedia griega antigua, Florencia fue su cuna. Los músicos y cantantes trabajaron principalmente para las cortes europeas, tratando de crear una música que tuviera relación con los sentimientos humanos, por ejemplo, para expresar alegría empleaban movimientos rápidos, para la tristeza lentos, también, incorporaron la danza y elementos teatrales.<sup>5</sup>

La etapa denominada clásica en la historia de la música comprendió de la segunda mitad del siglo XVIII hasta aproximadamente el primer cuarto del siglo XIX, durante éste tiempo hubo cambios en la manera de componer música, principalmente se pretendía el retorno a formas melódicas. Mozart y Beethoven son los compositores más importantes de dicho periodo, no pertenecían a la nobleza, lo que significó otro cambio. Fueron la sinfonía y la orquesta sus formas fundamentales de interpretación. Así comenzó el periodo clásico, el cual surgió con la idea de que la música es una obra de arte, por esa razón, su función nada tenía que ver con la diversión o el placer; esta idea dio paso a la creación de figuras como el editor, el crítico musical y el virtuoso, quienes se encargaban de alentar o descalificar la obra del músico; estos personajes que estuvieron presentes a lo largo de todo siglo XIX y principios del XX.

Beethoven, Mozart y Franz Schübert también formaron parte del Romanticismo, a los cuales se unieron nombres como Frédéric Chopin y Richard Wagner, quienes junto a otros compositores dieron forma a un periodo fructífero en cuanto a música se refiere. Con el auge del nacionalismo decimonónico, los compositores buscaron vincular su trabajo a los mitos y folclore de sus países de origen, dando paso a los himnos nacionales. Lo anterior, generó por ejemplo, que la ópera, que era dominada por Italia, se dividiera y surgiera la francesa y la alemana, Rusia creó la tradición del ballet. Los nacionalismos se exacerbaron y las composiciones extranjeras fueron consideradas de menor calidad, tal como sucedió en Alemania con la música francesa, a la cual se le calificó de inferior.<sup>6</sup>

Al comenzar el siglo XX, surge la denominada música moderna; similar con lo sucedido con la pintura, los impresionistas, por ejemplo, buscaron alejarse de las viejas estructuras musicales con lo que intentaron crear nuevos sonidos. Otro concepto con el que

---

<sup>5</sup>Ibídem, pp. 455-461.

<sup>6</sup>Ibídem, pp. 471-477.

se experimentó durante las primeras décadas del siglo fue la música dodecafónica, basada en la sucesión de notas, las que deberían sonar al menos una vez, lo que constituía una serie y el resto de la pieza debía basarse en ella. También, se buscó explorar en la historia de la música para crear nuevas composiciones.

Por otra parte, en América, los Estados Unidos contribuyeron a la historia de la música con el *jazz*, género que emanó del *blues* al combinarse cantos y ritmos africanos tradicionales y música cristiana.<sup>7</sup> El *blues* es una música básica, con tendencias monótonas, surgió en la segunda mitad del siglo XIX a partir de los cantos de lamentación que los esclavos negros africanos entonaban, también tomó elementos de la canción religiosa cristiana negra. Adquirió su forma característica en los años treinta del siglo XX; cuando se incorporó la guitarra eléctrica y letras con humor, sarcasmo y tintes sexuales, cobró popularidad. En los años cincuenta, en los barrios negros de las ciudades norteamericanas surgió el *rhythm and blues*, es decir, se le agregó ritmo festivo y se le quitó el lamento, entre los jóvenes negros tuvo aceptación de inmediato y lo adoptaron como forma de expresión.<sup>8</sup>

El *jazz* y el *rhythm and blues* fueron rápidamente asimilados por los jóvenes de raza blanca; cuando se fusionaron, surgió el *rock and roll*, ritmo musical que simbolizó la liberación del cuerpo al ser bailable. Durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, fue la música por medio de la cual los jóvenes expresaron su sentir. Al iniciar el siglo XXI, la tendencia musical fue mezclar todos los géneros, los límites o diferencias entre lo que se conocía como música seria y ligera, se diluyeron.

En la segunda mitad del siglo XX, la música fue comercializada a gran escala debido a dos invenciones, la radio y el disco, que permitieron su difusión. En las últimas décadas del siglo, la industria del ocio generó millones de dólares en todo el mundo, lo anterior permitió el acceso a prácticamente todo tipo de música y que se convirtiera en un fenómeno cultural que involucró a sectores amplios de la sociedad.<sup>9</sup> En esas décadas, las disqueras tuvieron influencia constante en la música que las estaciones de radio y las

---

<sup>7</sup>*Ibídem*, pp. 481-482.

<sup>8</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 57-58.

<sup>9</sup> Schwanitz, Dietrich, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, México, Penguin Random House, 2015, pp. 482-483.

televisoras programaron, lo que fue un factor determinante para la promoción de quienes generaron composiciones musicales, influyendo directamente en la venta de discos.<sup>10</sup>

Como ha quedado de manifiesto, la música ha estado presente desde la existencia del hombre y lo ha acompañado a lo largo de su historia, en la cual, ha hecho uso social de ella, le ha dado la función de alabanza a los dioses, conquistar el corazón de la mujer amada, narrar los hechos de sus héroes, exaltar a la nación, de crítica o legitimación de sus gobernantes entre muchos otros usos; todos ellos, se relacionan con el acto de escucharla, sin embargo, se hace complejo definirla, pero nos permite comprobar que distintos individuos y grupos socioculturales oyen cosas absolutamente opuestas siendo el objeto de escucha el mismo, de igual manera, le otorgan uso y función distinta.<sup>11</sup>

La música, como producto humano, tiene también una función relevante en la construcción del pensamiento, de los cambios y es reflejo de la estructura de una sociedad, pero también, es una manera de percibir el mundo; va más allá de quien la interpreta e incluso, nos permite remontarnos, con tan solo escucharla, a la historia de una nación o a las etapas de la vida de una persona y del hombre mismo.<sup>12</sup>

Actualmente, la música, cuando se hace y se interpreta, es un lenguaje universal, evoca recuerdos de personas, lugares, experiencias, provoca sueños y anhelos. Puede dar origen a pensamientos que por su relación con la vida interior del individuo, generan respuestas de tipo afectivo, de empatía o de rechazo a circunstancias concretas. En general, la mayoría de las personas experimentan dichos procesos sin que necesariamente se tenga un conocimiento profesional de la música, por lo que podemos afirmar que hoy día ocupa un lugar de relevancia para la transmisión de mensajes, sea cual sea el origen o intención de estos.<sup>13</sup>

El entretenimiento, ámbito importante del cual forma parte la música, es también relevante para las sociedades, hoy más que en tiempos pasados; por medio de éste, el individuo puede experimentar una descarga emocional y es a la vez, un distractor social por

---

<sup>10</sup> Roura, Víctor, *Los profetas caídos. Pop, industria musical y manipulación de masas*, México, Lectorum, 2010, pp. 7-9.

<sup>11</sup> *Ibídem*, p. 22.

<sup>12</sup> López Aldama, Sergio, *Debajo del under: algo llamado rock progresivo mexicano*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Aragón, UNAM, México, 2013, p. 4.

<sup>13</sup> *Ibídem*, p. 9.

medio del cual es posible desviar la atención de las coyunturas políticas, económicas y sociales de tipo global o local.<sup>14</sup>

A través de la música podemos conocer cómo los distintos grupos sociales perciben la realidad y asumen identidades; es relevante porque permite hacer cosas con ella, no solo como entretenimiento, sino como inspiración, asumir actitudes y comunicar emociones a un colectivo; es relevante porque puede ser usada como un medio para denunciar los abusos del poder y sirve como un cohesionador de los movimientos sociales; la música es relevante por su uso político; también, forma parte de una industria global que genera empleos y ganancias económicas en todo el mundo; tiene también relevancia como factor económico.

Podemos afirmar que la música ha evolucionado junto con las sociedades humanas; que los géneros que la componen, adquieren importancia de acuerdo al contexto que predomina, el que está determinado por factores sociales, políticos, religiosos, culturales y económicos, por lo que la importancia, la función y el uso de la música varían en torno a los valores del individuo y de la sociedad.

El *rock and roll*, como género musical es ejemplo del uso social que se le da a la música; desde su surgimiento, los jóvenes se lo apropiaron y fue el medio por el cual expresaron su visión del mundo; en contraste, ciertos sectores lo calificaron como un género que degradaba los valores de la sociedad, representando un riesgo para la juventud y por ende debía ser censurado; en otro sentido, representó, para la industria de la música un mercado nuevo con amplias posibilidades de expansión. Es éste género el que pretendemos abordar como objeto de estudio, centrándonos en el caso específico de México.

---

<sup>14</sup> Badillo Galván, Hugo, Rodrigo, *Rock Impop. La presencia del rock mexicano en las listas de popularidad de radio top 40, (1956-2006)*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2012, pp. 19-20.

## I.2.- Cultura de masas.

A finales del siglo XIX la antropología definió a la cultura como la totalidad que incluía conocimientos, creencias, arte, moral, costumbres y todas aquellas aptitudes y hábitos que el hombre adquiere como miembro de un grupo y de la sociedad. Para la sociología fue el conjunto de fenómenos sociales; la psicología por su parte la definió como todo aquello que permite que el individuo se integre a una sociedad y que expresa a través de conductas y actitudes típicas. Para 1940, la antropología estructuralista con Claude Lévi-Strauss a la cabeza, estableció que es todo aquello que obedece a reglas de construcción comunes que son estructuras mentales universales de carácter abstracto. Desde la postura marxista se definió a la cultura como la lógica que atraviesa el sistema social y cuyas particularidades se asocian a los modos de producción que condicionan el proceso de vida social, política e intelectual en general.<sup>15</sup>

En la década de los setenta del siglo pasado, la corriente constructivista analizó la noción de cambio cultural, concluyendo que ésta, resultaba de una construcción de interacciones entre los miembros pertenecientes a un grupo, pero no es posible establecer de manera tajante los tiempos en los que se construye ni los elementos que la distinguirán, pues no es más que el resultado paulatino de una serie de sucesos en el proceso de construcción e implica relación cercana entre historia, condiciones de vida y vivencias de tipo subjetivo del hombre, por lo que, los tiempos de la cultura no pueden planearse, simplemente surge. Así, la cultura se entiende como la combinación de una serie de elementos sociales como el conocimiento, las creencias, la costumbre, la moral, el arte e incluso la ley entre muchos otros, los que con el paso del tiempo y la relación entre los integrantes de un grupo, se refuerzan y modifican.

La antropología consideró tres elementos básicos que la conforman, los hábitos personales, el origen social y la educación, entendida como el resultado de conocimientos transmitidos por el núcleo familiar y el ámbito académico, elementos que en su conjunto determinan el bagaje cultural de un individuo y que manifestará en su interacción social.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Podestá C. Paola, “Un acercamiento al concepto de cultura, *Journal of Economics Finance and Administrative Science*, [en línea], 2006, [fecha de consulta: 14 de marzo de 2018], Disponible en: <<http://mail.redalyc.org/articulo.oa?id=360733601002>> pp. 26-27.

<sup>16</sup>*Ibidem*, pp. 28-36.

En términos generales, podemos afirmar que la cultura abarca distintas formas y expresiones dentro de una sociedad. Por ello, las costumbres, la conducta, los rituales, las manifestaciones artísticas, la forma de vestir, las normas de comportamiento, entre otros, son aspectos incluidos en la cultura. Toda manifestación cultural, le permite o le otorga al ser humano la capacidad de reflexionar sobre sí mismo, a través de ella discierne, busca significaciones y obtiene valores; también, se ha utilizado como sinónimo de civilización y progreso, sobre todo por parte del Estado. José Agustín refiere que la cultura institucional es la del sistema dominante, la que consolida un *status quo*; concepto que hace referencia a la situación presente de una sociedad, ya sea de crisis, de paz o de inmovilidad, es decir, es el estado del momento; su uso depende del contexto en que se viva. Ésta, la cultura institucional, menciona Agustín, destruye la posibilidad de que surjan expresiones contrarias a la predominante, las que también son una manifestación de cultura y que pese a lo anterior, surgen; además, justifica la represión por parte de quienes ejercen el poder.<sup>17</sup>

A partir de la década de los cuarenta del siglo pasado, las ciudades comenzaron a concentrar mayores cantidades de población debido a la migración de las zonas rurales, esto provocó que los estudios sobre grupos humanos y cultura fueran replanteados, ya que dentro de los centros urbanos se gestaron dinámicas sociales inéditas hasta ese momento. Al crecer la ciudad anexionó pequeños pueblos que fueron conocidos como zonas conurbadas, dicho proceso dio origen a que las culturas tradicionales o de esos pueblos, quedaran inmersas en la zona urbana y se vieran obligadas a redefinirse en ese nuevo contexto. Por lo anterior, la ciudad, se convirtió en un espacio digno de ser investigado debido al fenómeno cultural urbano que ahí se gestaba.

La ciudad, como espacio donde se creó, recreó, distribuyó y consumió la cultura, implicó realizar un acercamiento puntual e histórico que permitiera comprender los movimientos de la sociedad civil que emergieron reclamando un espacio donde manifestar y expresar sus identidades, sus hábitos, costumbres y diferenciaciones sociales, lo anterior, estudiado o inmerso desde el concepto de cultura de masas.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 213-214.

<sup>18</sup> Rodríguez, Mariángela, “Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades” *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* [en línea] 1991, IV [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2018] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31641208>> p. 152.

La cultura de masas, para Alberto Abruzzese, es un concepto cuya definición plantea problemas dentro de lo teórico y lo práctico, también, en los campos de la comunicación, de lo económico y por ende, de lo político; señala que para comprenderlo es necesario remitirse a la primera mitad del siglo XX, donde los procesos de industrialización y urbanización de la vida social tuvieron sus cimientos y posterior consolidación. Fue durante dichos procesos que las clases subalternas se incluyeron en la vida política de las sociedades, lo que pudo haber propiciado que se interesaran y por consiguiente, consumieran información de prácticamente todo aspecto. Para Abruzzese, ese fenómeno se consideró como un síntoma de decadencia de la cultura, pero para otros, fue señal de su democratización, con lo que se disolvía la distancia entre la llamada alta cultura y la baja cultura o popular.

La difusión de la cultura, por lo tanto señala Abruzzese, no siguió una estructura social piramidal, en la que la parte alta elaboró gustos y valores que una vez consumidos y convertidos en obsoletos, pasan y son apropiados por la base o las mayorías, sino que se reproduce más una cultura de tipo mosaico, es decir, que se nutre de arriba abajo y viceversa, hasta un punto en que no son más entidades opuestas, forman parte de un mismo ambiente cultural, el que es híbrido, que fluye y que se sujet a las reglas o variantes que imponen aspectos como los de la moda por ejemplo.<sup>19</sup>

Para Mariángela Rodríguez, los medios de comunicación masiva, fueron clave para generar una propuesta que pretendía homogeneizar a través de normas y valores el plano cultural propuesto desde el Estado o de exigencias comerciales, tanto de manera nacional como global; sin embargo, esa intención de estandarizar la cultura resultó compleja, ya que fue difícil predecir cómo actúan los individuos y los grupos integrantes de una sociedad en cuanto receptores y consumidores de cultura. La comunicación masiva, señala Rodríguez, se enfrentó con la diversidad de discernimientos y de respuestas de la sociedad, sin embargo, también logró en gran medida influenciar sus preferencias transformando la vida comunitaria.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Abruzzese, Alberto, “Cultura de masas”, CIC. Cuadernos de Información y Comunicación [en línea], 2004, [fecha de consulta: 28 de noviembre del 2017], Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93500912>>, pp. 189-190.

<sup>20</sup> Rodríguez, Mariángela, “Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* [en línea] 1991, IV [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2018] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31641208>>, pp. 152-153.

La cultura de masas es una expresión que se manifiesta en los centros urbanos principalmente y que tiende a la homogeneización, pero enfrenta a diversas expresiones provenientes de las llamadas clases subalternas, de donde surgen diversos grupos y movimientos populares algunos de ellos con planteamientos de autodeterminación que aparecen o emergen en medio de los bienes ofertados por esa industria cultural. Lo anterior no impide o es limitante para el desarrollo de una conciencia y posturas críticas ante el sistema hegemónico. En nuestro país tenemos ejemplos claros de lo anterior; el movimiento estudiantil de 1968, los grupos feministas y ecologistas, el movimiento gay y los chavos banda entre otros, que representaron manifestaciones de resistencia que exigieron espacios de manifestación y reivindicación de derechos. Movimientos, aunque distintos en su origen y reclamos, al enfrentarse a la cultura de masas, incorporaron de ella elementos con los cuales conforman su visión del mundo.<sup>21</sup>

En la sociedad o cultura de masas, la producción y distribución de la cultura se planteó usando criterios de tipo comercial; el artista ya no dependía, por ejemplo, de una corporación o un mecenas como en el Medievo o el Renacimiento para que le patrocinara; a partir de la masificación de la cultura, el resultado de su trabajo, su obra, se puso a consideración de la sociedad, lo que fue un cambio significativo en la generación y consumo de su obra, lo que se hizo evidente en el campo de la música sobre todo, la que estuvo ligada a las tendencias que desde los medios, la radio sobre todo, imponían.<sup>22</sup>

Los medios de comunicación, cada día más globalizados, fueron un factor determinante para la cultura de masas, ya que aumentaron la audiencia dando prioridad a mensajes que pretendían estandarizar las preferencias, pero también, las diversificaron, permitiendo que se conocieran otras expresiones; por lo anterior, algunos escritores como Román Guber, consideran que el término *masas*, actualmente debe ser cambiado a *audiencias o públicos*, sobre todo cuando se habla medios de comunicación masiva.<sup>23</sup>

Podemos concluir que el concepto cultura de masas hace referencia a colectivos amplios de receptores, es decir, a un número creciente de individuos que consumen aspectos de la cultura como la música, la literatura y el vestir entre muchos otros. Los

---

<sup>21</sup>*Ibidem*, pp. 153-155.

<sup>22</sup>Abruzzese, Alberto, *Cultura de masas*, CIC. Cuadernos de Información y Comunicación [en línea], 2004, [fecha de consulta: 28 de noviembre del 2017], <Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93500912>>, p. 190.

<sup>23</sup>Guber, Román, *Encuesta sobre la Cultura de Masas*. CIC. Cuadernos de Información y Comunicación [en línea] 2004, [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2018] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93500911>>, p.163.

medios de comunicación masiva, sobre todo la radio y la televisión, fueron decisivos en la divulgación de la cultura, sobre todo en aquellos rubros susceptibles de comercialización y de tendencia política. Con el desarrollo y crecimiento del internet y las redes sociales, los individuos tienen acceso prácticamente ilimitado a información de todo tipo, no siempre sustentada en fuentes verificables, lo que permite, por un lado, difundir y consumir la cultura que los medios privilegian, así como también, aquella que no responde a cuestiones mercantiles.

Llámese cultura de masas, industria cultural, incluso, cultura popular, es decir, la cultura producida, promocionada, distribuida y consumida siguiendo dinámicas impuestas por el mercado y donde los medios de comunicación masiva tienen un papel relevante, merece ser estudiada a profundidad, ya que, desde lo teórico, hace referencia tanto a la democratización de la cultura como a una que se sujeta, como hemos dicho, a exigencias mercadológicas, pero también, porque el número de personas que la producen y tienen acceso a ella crece cada día más y se globaliza; lo anterior tiene repercusiones directas en la sociedad, ya que se debe tener en consideración, al reflexionar sobre estos aspectos, que dentro de ella existen minorías geográficas, étnicas, de género entre otras, que son generadoras y exigen reconocimiento de sus identidades culturales, las que a su vez, enriquecen el bagaje cultural de la sociedad.

Para los efectos de la presente investigación, consideramos necesario tener un acercamiento al concepto de cultura de masas, ya que nos permite comprender los factores sociales, económicos y políticos que estuvieron presentes al momento en que el género musical del *rock and roll* surgió y se popularizó. Al ser un fenómeno social que involucró a grandes audiencias, principalmente jóvenes, conocer el concepto resulta relevante, ya que además, contó con los elementos planteados en líneas anteriores como son, una manifestación contraria a la cultura predominante de la época y posteriormente, una masificación en su escucha gracias a la radio y la televisión.

### I.3.- El *rock and roll* como cultura de masas.

El hombre, según establece Stephen Castillo Bernal, tiene la capacidad de generar raciocinio y manifestaciones culturales, las que pueden ser estudiadas desde diferentes disciplinas como la sociología, la psicología, la política o la historia. El razonamiento, pilar esencial de la condición humana, le permite reflexionar sobre sí mismo y sobre su lugar en la sociedad y en el mundo, dotando a éste último de sentido. El hombre, más que una máquina generadora de satisfactores materiales, necesita simbolizar la realidad en que vive; tiene la característica de ser una unidad entre lo biológico y lo cultural, si bien estas categorías pueden parecer antagónicas, en la humanidad son complementarias dice Castillo Bernal, ya que la cultura constituye normas y conductas que no podrían darse, aprenderse y reproducirse sin los aspectos biológicos, ejemplo de ello puede ser el crear y escuchar música.<sup>24</sup>

Para Castillo Bernal, las construcciones imaginarias del hombre, no sólo dan sentido a la realidad en que vive, también, se insertan en imágenes colectivas, las que permiten la aparición de imaginarios sociales, los cuales pueden ser entendidos como mentalidad, cosmovisión, conciencia colectiva o ideología, siendo individuales o de grupo, los que se sujetan a espacios y temporalidades específicas, teniendo además, la capacidad de generar identidades entre quienes las adoptan. Dichas construcciones deben simbolizarse para que tengan impacto en el ámbito cultural y puedan ser utilizadas, consumidas y transformadas por la sociedad. Bernal, para explicar lo anterior utiliza la categoría del materialismo histórico y señala que lo imaginario es similar al proceso de producción, mientras que lo simbólico viene a ser el consumo.<sup>25</sup>

La globalización, fenómeno social entendido como el acercamiento de los países a través del comercio y la información principalmente, o el concebir al mundo como un todo, es para Castillo Bernal, una forma exacerbada del capitalismo que genera la hegemonía de grandes grupos empresariales que se apropián de la fuerza de trabajo de los países menos desarrollados, generando pobreza a su interior, ya que afecta a pequeñas empresas locales, así como provocar desequilibrios ambientales; también, señala Bernal, ha potencializado y

---

<sup>24</sup> Castillo Bernal, Abraham Stephen, *Música del diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera de la ciudad de México*, México, INAH, 2015, pp. 26-27.

<sup>25</sup> *Ibíd*, pp. 31-32.

favorecido el surgimiento de imaginarios locales y globales, ya que todos los productos, imágenes y símbolos que surgen a nivel global y que impactan en sociedades locales traen como consecuencia que se piensen diversos escenarios ajenos a estas y que sólo mediante los medios de comunicación masivos, se accede a ellos. Dichas imágenes permiten construir realidades e insertar tradiciones culturales globales en lo local; ejemplo de lo anterior pueden ser los ideales políticos, el arte, la literatura y la música; para el caso del presente trabajo, el *rock and roll*.<sup>26</sup>

Octavio Ortiz Gómez afirma que la cultura difundida a través de los medios de comunicación, es un fenómeno característico de los tiempos actuales; si la cultura es, en gran medida, lo que da sentido a nuestras acciones, en la época actual, la cultura de masas o la comunicación masiva, tienen un papel relevante en la conformación de campos significativos, incluso, de recuerdos, experiencias, temas de conversación y de la forma de observar y entender la realidad por parte del ser humano. Los registros visuales, auditivos y mentales, son referentes importantes para el individuo y los grupos sociales; señala Ortiz que son documentos idóneos de consulta si se les trabaja con rigor metodológico para quienes su campo de estudio son las humanidades y las ciencias sociales, ya que amplían y enriquecen las posibilidades de análisis de toda investigación social e histórica.<sup>27</sup>

El género musical del *rock and roll* fue un movimiento juvenil, rebelde, contracultural y cultural que tuvo repercusiones mundiales; prácticamente toda manifestación artística estuvo relacionada con el, sobre todo en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado, período que corresponde a su aparición y asentamiento en el plano internacional. Para Adrián de Garay, marcó el inicio de la cultura musical de la juventud, la cual se alejó y diferenció de la de los adultos así como de la moralidad imperante después de la Segunda Guerra Mundial. Su consumo, como mercancía, ayudó a que se socializara entre los jóvenes, ya que éstos, al haberse aglutinado alrededor del gusto, disfrute y consumo del estilo *roquero*, intentaron ser parte y construir una identidad propia; lo anterior, propiciado o enmarcado dentro de un mundo cada vez más global.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup>*Ibidem*, p. 53.

<sup>27</sup> Ortiz Gómez, Octavio, “Rock and roll, cultura y memoria colectiva en un mundo global”, *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales* [en línea] 2008, (Septiembre-Diciembre) [Fecha de consulta: 25 de abril de 2018] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319127428006>>, p. 142.

<sup>28</sup> Garay, Adrián, “El rock como conformador de identidades juveniles”, *Nómadas* (Col) [en línea] 1996, [Fecha de consulta: 28 de abril de 2018] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118896002>>, p. 1

La juventud no ha sido ni es un sector homogéneo de la sociedad, dentro de ella existen grupos con gustos diversos y hasta opuestos, sin embargo, *el rock and roll*, fue el medio por el cual gran parte de los jóvenes, principalmente urbanos, en varios países del orbe, expresaron vivencias y problemáticas, sobre todo, como se ha señalado en líneas arriba, en las décadas de los sesentas y setentas del siglo pasado, situación que fue posible gracias a un mundo que se mostraba cada vez más conectado debido al crecimiento de los medios de comunicación masiva.

Para Octavio Gómez Ortiz, el género musical del *rock and roll* es un claro ejemplo de lo que fue un mundo conectado, ya que representó una práctica y un producto cultural de amplia difusión. El carácter transnacional y global de dicho género estuvo determinado por la circulación de grabaciones y la realización de conciertos masivos de grupos que estuvieron respaldados por la industria discográfica, pero también, por el arraigo, aclimatación, sincretismo y acento propio que experimentó a nivel local en los países a los que llegó, donde las historias de quienes se acercaron al *rock*, ya sea como practicantes o seguidores, tienen coincidencias, sin dejar de lado los hechos y fenómenos particulares vividos en cada país.

Ortiz y los autores citados en líneas anteriores coinciden en la importancia que la banda inglesa de *The Beatles* tuvo para la internacionalización del *rock and roll*; cuarteto que al contacto con Bob Dylan en 1964, influenciaron la música juvenil y su cultura, ya que sus composiciones resultaron novedosas y de inmediato fueron adoptadas por la juventud de la época. La convergencia de tales artistas puede considerarse como el verdadero punto de partida para el género, el que a partir de ese encuentro, se conocería sólo con la palabra *rock*. El *rock*, comenzaría su camino hacia la madurez y consolidación como corriente musical en todo el orbe. Dichos artistas, encabezaron la llamada revolución juvenil de los sesentas y hoy día, su música, se considera como clásica dentro de la corriente *roquera* y sigue siendo influencia para músicos actuales.<sup>29</sup>

Lo anterior permite observar como el fenómeno de la música popular de amplia difusión, en particular del *rock*, influenció el surgimiento de artistas locales quienes dieron al género musical, originalidad y nuevos horizontes musicalmente hablando, así como

---

<sup>29</sup> Ortiz Gómez, Octavio, “Rock and roll, cultura y memoria colectiva en un mundo global”, *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales* [en línea] 2008, (Septiembre-Diciembre) [Fecha de consulta: 25 de abril de 2018] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319127428006>>, pp. 145-146.

permitir su consolidación en el gusto juvenil, lo que a su vez alentó, el surgimiento de una industria enfocada al entretenimiento principalmente de jóvenes, fenómeno hasta ese momento inédito. Con el desarrollo tecnológico, sobre todo de la radio y la televisión, así como en la producción de discos y cintas grabables, la transmisión de la cultura, en éste caso musical, recibió un impulso significativo, a partir de ese momento, no era necesario acudir al lugar donde se presentaba el artista, pues la grabación permitía que fuera escuchado prácticamente cualquier sitio.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la sociedad experimentó una forma de vida mediatizada, es decir, con gran presencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana, llegando a modificar horarios y establecer dinámicas a su interior. Sin embargo, las experiencias individuales y sociales no quedaron totalmente sujetas a las disposiciones de los medios de comunicación masiva, para Ortiz Gómez, las prácticas culturales impulsadas por los medios de comunicación y del entretenimiento podían también conectar con emociones profundas del individuo, las que eran difíciles de prever por la industria, pone de ejemplo el asistir a un concierto masivo de *rock*, en donde se podía experimentar el entusiasmo de ver al artista en vivo, emoción que cada uno de los asistentes podría describir de distintas maneras partiendo de su percepción particular.<sup>30</sup>

Los medios de comunicación y la industria del entretenimiento permitieron también la formación de comunidades con preocupaciones, gustos, recuerdos e imaginarios similares, con la característica de que sus miembros estaban separados geográficamente y no por ello, dejar de ser o sentirse parte del grupo, el que les permitía identificarse y tener conciencia de sus diferencias con otros individuos y otros grupos. Lo anterior da la oportunidad de observar, según dice Ortiz, que el individuo puede a la vez, identificarse y sentirse parte de distintos colectivos globales con intereses diversos. Quedando de manifiesto que los productos ofertados por la industria de la comunicación y del entretenimiento, ampliaron las posibilidades y variantes de los vínculos sociales, ya que los artistas y músicos presentados en la radio y la televisión se transformaron en puntos de referencia para millones de individuos sin interacción directa, pero que compartían, en esa cultura de masas, una experiencia común y una memoria colectiva.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup>*Ibídem*, p. 155.

<sup>31</sup>*Ibídem*, pp. 155-156.

Concluimos que el *rock and roll*, con su característica bailable y desenfadada, y posteriormente el *rock*, juvenil, rebelde y contestatario, son ejemplo claro del concepto de cultura de masas o de audiencias, sobre todo en sus años de surgimiento y expansión. La música *rock*, puede inscribirse o estar enmarcada en el posmodernismo, concepto que hace referencia a una serie de movimientos culturales surgidos entre las décadas de los sesenta y setentas del siglo pasado, los cuales estaban en oposición a las tendencias culturales establecidas desde lo que se conoció como “edad moderna”, donde prevalecieron y se destacaron características y valores como la modernidad y el progreso principalmente.

La aparición del *rock and roll* y su posterior difusión masiva como *rock*, está estrechamente ligado con la aparición de una nueva dinámica de la vida en sociedad, donde las comunicaciones y el consumo, afectaron de manera definitiva la forma en que los individuos se relacionaron. La década de los sesenta del siglo pasado, marcó el inicio de la relación del *rock* con la industria masiva de la comunicación y del espectáculo, ya que entre los años de 1965 y 1973, los conciertos masivos, mundiales y en vivo de artistas británicos y norteamericanos principalmente, proliferaron, lo que significó ganancias económicas importantes para las disqueras y los artistas promocionados por ellas. A la par, tales circunstancias comerciales propias de un mundo global, ayudaron para que en países como México y el resto de Latinoamérica, el *rock* se asentara y madurara con acentos propios.

El *rock*, ejemplo representativo de la cultura de masas, posmodernista y global, fue a la par una expresión cultural juvenil, que acompañó y se nutrió de los movimientos sociales de los años sesenta, donde los jóvenes fueron protagonistas centrales, buscando derechos civiles y libertades democráticas, paz mundial y espacios para expresar su visión y sentir del mundo que los rodeaba. También, en esos años, surgió un interés por darle valor a los pueblos originarios y las culturas locales, sobre todo en América Latina, propiciando el auge de estudios sociales y de repensar la historia, principalmente de aquellos que no figuraron en una de orientación oficialista.

El *rock* no puede negar sus vínculos con la industria de los medios y del entretenimiento, los que permitieron su difusión, pero también, fue y es, arte y cultura popular, de espíritu joven y rebelde, digno de estudio, sobre todo en un país como el nuestro, tarea que en capítulos subsecuentes, pretendemos abordar.

#### I.4.-El surgimiento del *rock and roll*.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, las expresiones de la música popular que fueron difundidas por los medios de comunicación masiva, principalmente la radio y la televisión, fueron el resultado de la mezcla y fusión de distintos géneros musicales, sin embargo, definir de manera concreta un género musical es tarea compleja. Franco Fabbri, estudioso de la música popular italiana lo define como “un conjunto de hechos musicales, reales y posibles, cuyo desarrollo se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas”. Para Fabbri, el interés por construir un concepto para el género musical, parte no desde el estudio formal de la música, sino de su función y uso social, por ello, considera relevante reflexionar sobre cómo los distintos grupos sociales otorgan y dan simbolismos a la música que escuchan.<sup>32</sup>

Fabbri identifica en la musicología reglas formales y técnicas para definir un género, el cual puede reconocerse por su estilo y forma particulares, ejemplo de ello puede ser la música sinfónica o clásica, la instrumental, la vocal, entre otros géneros; reglas a las que deben agregarse elementos como la habilidad del músico y las reacciones de la audiencia. Señala que la imagen social del músico ayuda a identificar qué comunidad, grupo e incluso clase social se identifica con sus composiciones; también, destaca que debe considerarse en la definición de un género musical, el aspecto comercial y jurídico, donde entran las compañías disqueras y medios de comunicación, es decir, todo lo referente a producción, distribución, promoción, derechos de autor, venta y ganancias económicas que la música genera.<sup>33</sup>

Así, podemos concluir que la composición musical, sobre todo la popular, es un proceso continuo de categorización y de simbolización, por ello, para definir un género, se hace necesario considerar a la música como un hecho social, donde individuos y grupos le asignan significados de acuerdo a su contexto social y carga cultural, sin dejar de lado, la influencia de los medios de comunicación en la sociedad.

---

<sup>32</sup> Fabbri, Franco, “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”, Universidad de Turín, <http://www.intec.edu.do/downloads/documents/biblioteca/formatos-bibliograficos/guia-chicago.pdf>, (fecha de consulta: 19 de mayo de 2018), p. 3.

<sup>33</sup> Guerrero, Juliana, “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, *Revista Transcultural de Música*, [en línea] 2012, [Fecha de consulta: 19 de mayo de 2018] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82224815008>>, pp. 3-4.

El género musical del *rock and roll* surgió en los Estados Unidos de América en la década de los cincuenta del siglo pasado, inició como una moda bailable, pero con el paso de los años se convirtió en un símbolo de identidad, pertenencia y rebeldía para millones de jóvenes que lo adoptaron como propio.<sup>34</sup> En dicho país, fue la música que acompañó los movimientos sociales surgidos en los años sesenta como el hipismo y el feminismo entre otros, los cuales, fueron definidos como contraculturales, ya que como señala el escritor José Agustín, fueron manifestaciones culturales que rechazaron y se opusieron a la cultura dominante; también llamadas alternativas o de resistencia.<sup>35</sup> El género se acompañó en un principio de movimientos y bailes exagerados y de una carga sexual que generó escándalo en esa época. Fue una música que contenía significados contestatarios y de rebeldía juvenil para la forma de vida estadounidense de esos años.<sup>36</sup>

La década de los cincuenta del siglo XX, estuvo marcada por la polarización económica, ideológica y política de los bloques socialista y capitalista encabezados por la entonces Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS) y los Estados Unidos de América respectivamente, enfrentamiento que fue conocido como *Guerra Fría*, ya que no hubo enfrentamiento militar de manera directa entre las dos potencias; comprendió de 1945 a 1989, es decir, una generación completa. El capitalismo se mostraba como un modelo de abundancia económica, mientras que el socialismo ofrecía la igualdad de derechos y oportunidades entre los hombres.

Esta división del mundo fue sostenida principalmente por el riesgo de que las potencias se aniquilaran en una guerra con armas nucleares, lo que obligó a ambos frentes a mostrarse cautelosos en las zonas donde surgió algún conflicto que las involucrara, como sucedió en la Guerra de Corea y Vietnam. Fue en 1962, en la llamada Crisis de los Misiles cubanos, cuando los dos países estuvieron a punto del enfrentamiento, fuera de esa coyuntura, el conflicto se centró en espionaje, inspecciones mutuas y soluciones diplomáticas.<sup>37</sup>

Para América Latina, la *Guerra Fría*, significó la influencia e intromisión política y económica directa de los Estados Unidos en el continente. La Alianza para el Progreso fue

---

<sup>34</sup> V. Salcedo, Benjamín, “El Rock Latino. Una historia complicada pero satisfactoria”, *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 6.

<sup>35</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, p. 35.

<sup>36</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, p. 15.

<sup>37</sup> Schwanitz, Dietrich, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, México, Penguin Random House, 2015, pp. 297-298.

un programa por medio del cual, el gobierno de Washington realizó inversiones en los países latinoamericanos, la intención, o el discurso oficial, era construir economías sólidas para ayudar a reducir los índices de pobreza, pero podía entenderse también, como un sistema de premios para los gobiernos que mostraban dedicación en combatir la influencia comunista en sus países; ayuda que se incrementó, incluso con asesoría militar después del triunfo de la Revolución Cubana el 1959, país que quedó bajo la influencia de la URSS.<sup>38</sup>

Bajo esa premisa, y al compartir frontera, nuestro país recibió capitales norteamericanos que se invirtieron en materias primas y la manufactura, los que estuvieron presentes durante y después de la guerra, lo que representó un crecimiento económico importante, tanto así que a esta etapa se le denominó como el *Milagro Mexicano*, durante la cual, si bien hubo inversiones privadas y nacionales, la mayor parte provino de los Estados Unidos. El capital se destinó a infraestructura, dejando de lado los programas para erradicar la pobreza, la que en esos años era ya un problema que requería atención por parte del Estado mexicano.<sup>39</sup>

En ese contexto histórico irrumpió el *rock and roll*, el cual tiene su base principal en el *blues*, música de acordes básicos y repetitivos; nace en los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX a partir de los cantos mezcla de lamentación, dolor y alegría que los esclavos negros de origen africano llegados a América durante el siglo diecisiete interpretaban. En los años treinta del siglo XX, al *blues* se le incorporaron los cantos religiosos de las iglesias evangélicas afroamericanas. En cuanto a su forma, se entonaba un verso y se respondía con la guitarra.

El *blues* adquirió su forma elemental en los años treinta; músicos como Robert Johnson, Charley Patton y Lightnin Hopkins, a quienes en años posteriores se les unen Muddy Waters, John Lee Hooker, Howlin Wolf, Elmore James, T. Bone Walker, B. B. King, Bobby Bland y Jimmy Red, todos de origen afroamericano, que al incorporar la guitarra eléctrica, le dieron al *blues* un ritmo festivo, de provocación sexual y humor. Todos ellos fueron influencia de grupos de *rock* de los sesenta entre los que destacaron *The*

---

<sup>38</sup>Agüero García, Javier, “América Latina durante la Guerra Fría (1947-1989): Una Introducción”, *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, [en línea] 2016, XVII [Fecha de consulta: 27 de febrero de 2018] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66646380006>>, p. 9.

<sup>39</sup> Hernández Espinoza, Julio César, *La Contracultura Musical en la Ciudad de México. El caso del rock, 1955-1994*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, UNAM, México, 2017, pp. 27-28.

*Beatles* y *The Rolling Stones*, de origen inglés, Jimi Hendrix y Janis Joplin de Estados Unidos, quienes a su vez, influenciaron a distintos grupos en todo el mundo.<sup>40</sup>

A principios de la década de los cincuenta, en los barrios negros de las grandes ciudades estadounidenses, apareció el *rhythm and blues*, es decir, se le agregó ritmo y se le quitó el lamento, fue también conocido como *soul*. Muchos jóvenes afroamericanos lo tomaron como medio de creación musical y de expresión, por lo que sectores conservadores de la sociedad lo rechazaron; aun así, las disqueras le dieron difusión y músicos negros como Little Richard y Chuck Berry le dieron popularidad. Jóvenes de origen anglosajón tomaron el *rhythm and blues* y lo fusionaron con el *country*, música ranchera originaria del sur de los Estados Unidos, con lo que crearon el *hillbilly* o *rockabilly*; sus grandes intérpretes fueron Carl Perkins, Jerry Lee Lewis y Elvis Presley, quienes lo popularizaron entre la juventud blanca norteamericana.<sup>41</sup>

Otro género del cual el *rock and roll* tomó elementos fue el *jazz*, el cual se desarrolló a partir del *blues* combinando cantos africanos tradicionales, himnos cristianos y el sonido de orquestas europeas. Cuando los trabajadores afroamericanos emigraron de las zonas agrícolas a las industriales, llevaron consigo el *jazz* a las grandes ciudades norteamericanas; los músicos mencionaban que el *ragtime*, ritmo base del género que se toca con la guitarra, se originó en el movimiento y sonido de los trenes que sirvieron de medio de transporte para los trabajadores. Entre las décadas de los treinta y los cuarenta del siglo pasado, el *jazz* fue asimilado por los músicos de origen blanco y cobró popularidad, de él surgió el *swing* o *swing jazz*, género con ritmos bailables, lo que provocó el surgimiento de las *big bands* o grandes orquestas, las que también tuvieron auge en nuestro país.<sup>42</sup>

El *rock and roll* fue el resultado de la asimilación de diversos aspectos de la vida de los afroamericanos en los Estados Unidos, por un lado, su canto religioso, por otro, el *blues* con su carácter melancólico, el *jazz* y su improvisación y el *rhythm and blues* con su espíritu abiertamente sexual; también tomó elementos del *country*, música que reflejaba el

---

<sup>40</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 57-58.

<sup>41</sup> *Ibídem*, pp. 58-59.

<sup>42</sup> Schwanitz, Dietrich, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, México, Penguin Random House, 2015, pp. 481-482.

estilo de vida blanco y ranchero del Sur de la nación,<sup>43</sup> es decir, su influencia fue la tradición musical norteamericana. A través del *rock and roll*, se canalizaron los gustos y maneras de ser de los jóvenes, probablemente en ello radicó su rápida expansión.

El término *rock and roll* lo hizo popular el programador de radio Alan Freed en 1951; hace referencia a un movimiento intenso. Según el escritor José Agustín, podría traducirse como “mécete y gira”, pero también menciona que es una palabra que desde los años treinta se usaba con regularidad en el *blues* y que significa “intercambio sexual”,<sup>44</sup> es decir, tener relaciones sexuales. Freed transmitía en su programa llamado “Noches de Rock and Roll” *rhythm and blues* negro original, algo inusual para la época, ya que la tendencia era que cantantes blancos hicieran versiones de canciones afroamericanas y esas eran las que se transmitían por la radio.

La popularidad del *rock and roll* se dio a partir de 1955 debido al éxito musical de la canción “al compás del reloj” o “alrededor del reloj” del cantante Bill Haley y su grupo *Cometas*, todos de origen blanco, pero fue con Elvis Presley que se extendió por todo Estados Unidos, llegó a Europa y a América Latina; Elvis, joven camionero de origen blanco y cultura musical negra, carismático y provocativo, sobre todo en sus primeros años de trayectoria, puede ser considerado junto a Chuck Berry, Jerry Lee Lewis y Little Richard, como padres del *rock and roll*.

A partir de esos años, cada vez más jóvenes exigieron a las estaciones de radio programaran canciones de *rock and roll*, lo que provocó que pequeñas disqueras, entre las que estaba Sam Records de Memphis Tennessee, propiedad de Sam Phillips, quien fue quien “descubrió” y produjo a Elvis Presley,<sup>45</sup> se interesaran en grabar a grupos que surgieron por todas partes; la industria disquera y la sociedad norteamericana se escandalizaron porque músicos blancos y negros interpretaban juntos ese nuevo género, juzgando que tal situación era inapropiada, ya que en esos años persistía la segregación racial en los Estados Unidos; sin embargo, cuando la industria musical se percató del potencial económico que el *rock and roll* significaba sobre todo entre los jóvenes, pasó por

---

<sup>43</sup> Guerra García, Víctor Manuel, *Transformaciones en el imaginario urbano y cambio del discurso en el rock mexicano*, Jaime López y Rodrigo González, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio De Historia, UNAM, México, 2015, pp. 36-37.

<sup>44</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 59-60.

<sup>45</sup> Paytrees, Mark, *La Historia del Rock. La guía definitiva del rock, el punk, el metal y otros estilos*, New York, Par Ragon, 2016, p. 19.

alto el color de la piel de los músicos y comenzó a grabarlos, dando prioridad a los de origen anglosajón.<sup>46</sup>

La sociedad norteamericana de la época, juzgó al *rock and roll* como únicamente ruido y de inmediato se le relacionó con la delincuencia y el vicio, por lo que intentaron organizar campañas para que se controlara la difusión del género, sin embargo, quizá debido a su origen y naturaleza despreocupada, de movimientos escandalosos y de carga sexual, no fue posible detener su expansión.<sup>47</sup>

En sus inicios, el *rock and roll* fue del gusto de los adolescentes principalmente y expresó la visión que éstos tenían del mundo que los rodeaba; a principios de los años sesenta del siglo pasado, Bob Dylan, originario de Minnesota, le introdujo letras de protesta y denuncia social, con lo que comenzó un cambio de estilo y de uso, el contestatario.<sup>48</sup> El término *rock and roll*, es empleado para referirse a las agrupaciones de los años cincuenta, donde predominaba el ritmo bailable, las que surgen durante y después de los sesenta, esa característica se suprime y sólo se utiliza el término *rock*.<sup>49</sup>

En el caso de Latinoamérica, fue adquiriendo distintos matices, acentos y técnicas. Las circunstancias en las que se desarrolló son comunes: analfabetismo, marginación, desempleo y opresión social. La *Guerra Fría* generó la paranoia norteamericana de expansión comunista por lo que apoyó gobiernos dictatoriales que actuaron con dureza y represión. Bill Haley, Elvis Presley y *The Beatles*, influyeron para que grupos locales surgieran, primero imitándolos y con el paso de los años, creando música propia.<sup>50</sup>

España, que en la década de los ochenta del siglo pasado se convirtió en un referente para México junto con Argentina en lo que al género se refiere, vivió una situación política similar a la de algunos países de Latinoamérica; el gobierno de Francisco Franco ejerció un férreo control sobre los medios de comunicación, censurando prácticamente todo, de manera específica, lo que del extranjero llegaba; para conseguir discos o asistir a un concierto de *rock and roll*, se tenía que ir a Londres, lo que significaba un gasto excesivo; únicamente de esa forma, podían conocerse las tendencias musicales de

<sup>46</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 60-62.

<sup>47</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, p. 15

<sup>48</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, p. 60.

<sup>49</sup> Castillo Bernal, Abraham Stephen, *Música del diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera de la ciudad de México*, México, INAH, 2015, pp. 71-72.

<sup>50</sup> Guzmán M. José Luis, “Cómo nació el otro rock en español. En Chile, Colombia, Uruguay, Paraguay, Perú, Bolivia y Venezuela”, *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 41.

la época. Con la visita de *The Beatles* en 1965, el interés de los jóvenes españoles por el *rock and roll* se potencializó, a pesar de que su concierto no contó con la audiencia esperada, debido tal vez, a la poca difusión del género en la Península Ibérica. A cuenta gotas, se fue expandiendo y algunos grupos comenzaron a surgir. Para España y para el resto de Europa, sobre todo occidental, *The Beatles*, *The Who* y *The Rolling Stones*, fueron quienes influenciaron con su música a los grupos que en las décadas de los sesenta y setenta aparecieron en escena.<sup>51</sup>

La llegada del *rock and roll* a México se dio en 1956, prácticamente en cuanto surgió, pero no fueron los jóvenes los primeros en adoptarlo, fueron las orquestas más populares del momento como la de Pablo Beltrán Ruiz, primera en registrar el género de manera instrumental para la compañía RCA Víctor, titulado “Mexican Rock and Roll”. Gloria Ríos, también en ese año, grabó para la misma compañía “el relojito”, una adaptación de “Rock around the clock” de Haley, convirtiéndose en la primera canción grabada de género en México, el éxito de la canción provocó que fuera conocida como la reina del *rock and roll*. Cantantes de la talla de Agustín Lara y Pedro Vargas también grabaron canciones del nuevo ritmo, lo que constituyó un éxito comercial, sin embargo, quedó de manifiesto que en esos años se tomó dicha música como una moda pasajera; todo lo anterior, cambiaría con el paso del tiempo.<sup>52</sup>

El *rock and roll*, en sus inicios representó diversión, desfogue, moda; a partir de la década de los sesenta fue rebeldía, cuestionamiento, oposición, identidad, convirtiéndose en una forma de expresión y de vida para muchos jóvenes alrededor del mundo; su denominación se acortó, fue sólo *rock*. Nació de la mezcla de géneros y a lo largo de su trayectoria se nutrió de diversos estilos musicales dependiendo del lugar en que se gestaba. En Inglaterra, el *rock* experimentó con ritmos provenientes de la música clásica y fue influencia para diversos grupos que los secundaron. En Latinoamérica, el *rock and roll* fue primero una imitación de grupos anglosajones, después, el *rock* en español fusionó diversos estilos, dando paso al surgimiento de innumerables grupos de gran calidad.

---

<sup>51</sup> Javayoles, Pedro, “El rock psicodélico y pop en España”, *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 59-60

<sup>52</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 15-16

## **Capítulo II**

*Yo lo único que quiero es bailar rock and roll.*

**Llegada del rock and roll a México.**

## II.1.- Contextualización de la época.

El desarrollo social más importante del siglo XX mexicano fue la evolución de una sociedad compuesta por masas y élites, a una estructurada en clases sociales. Proceso que dio inicio en 1910 con el estallido del movimiento revolucionario, en el cual, el derrumbe del orden porfirista, permitió sentar las bases para que con el transcurso de los años, crecieran y se fortalecieran las clases medias, las que en la década de los cuarenta tuvieron un papel protagónico en la sociedad mexicana. Lo anterior, afirma Soledad Loaeza, ayudó a la estabilidad política antes que al establecimiento de la democracia, ya que, contrario a lo que dictaba la doctrina liberal clásica respecto del progreso y la modernización de una sociedad, el crecimiento de las clases medias en México, no significó la igualdad de oportunidades y mucho menos, el surgimiento de un régimen plural y participativo, contribuyendo por el contrario, a enmascarar o cubrir la desigualdad social y económica prevaleciente en la época.<sup>53</sup>

Al término del conflicto revolucionario, comenzó la reconstrucción de las instituciones políticas del país; afirma Loaeza que de 1920 a 1940 los distintos gobiernos centraron sus esfuerzos en construir un régimen que garantizara primero, su permanencia en el poder, motivo por el cual en 1929 se fundó el Partido Nacional Revolucionario, instrumento con el que se pretendía terminar con la lucha entre las facciones revolucionarias que tenían presencia en distintas regiones de la nación. En 1938 el partido fue reformado; el Partido de la Revolución Mexicana, se propuso consolidar una alianza con los grupos populares de la sociedad, vinculando sus organizaciones al Estado. El siguiente objetivo, fue el desarrollo de una economía capitalista estable, lo que se logró con la participación de los distintos sindicatos obreros y ligas campesinas, a cambio, estas lograron satisfacer algunas de sus demandas como repartición de tierras y reivindicaciones laborales.<sup>54</sup>

Francisco Alba coincide con el orden de ideas antes expuesto; menciona que concluida la violencia revolucionaria, los gobernantes en turno, buscaron la estabilidad política, la industrialización y se pusieron como meta lograr la modernidad del país, el cual,

---

<sup>53</sup> Loaeza, Soledad, "La Sociedad Mexicana en el Siglo XX", en Blanco, Joaquín, José y Woldenberg José (compiladores) *Méjico a Fines de Siglo*, Tomo I, México, FCE, 1993, p. 108.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 118.

en la década de los cuarenta era predominantemente una sociedad rural, 70 por ciento de su población vivía en localidades con menos de 2,500 habitantes. En las décadas posteriores tal situación no se modificó, sin embargo, la urbanización y la industrialización alteraron significativamente a la sociedad mexicana. Otro aspecto que se buscó por parte de los grupos en el poder fue el desarrollo económico, Alba señala que a partir de los años cuarenta y hasta los setenta, el país tuvo estabilidad sostenida y constante, sustentada principalmente en recursos e inversiones nacionales destinados a la manufactura y al sector agrícola, los que a partir de 1970 tuvieron impulso gracias a los avances tecnológicos.<sup>55</sup>

En esas décadas la población mexicana creció; señala Francisco Alba que en los años setenta sumaban 50 millones de habitantes en todo el territorio nacional. La aceleración del crecimiento demográfico acrecentó la población urbana debido a los procesos de industrialización y urbanización - Guadalajara, Querétaro, Monterrey y la zona metropolitana de la capital del país, crecieron de un 8% en 1940 a un 17% en 1970 en sus índices poblacionales -, esto se pensó, - por parte del Estado -, que ayudaría a acelerar la industrialización, ya que se contaba con mano de obra disponible y un amplio mercado de consumidores, sin embargo, condujo en poco tiempo, a plantear políticas públicas cuyo propósito fue frenar el crecimiento desmedido, sobre todo, de la ciudad de México; motivo por el cual, dice Alba, se buscó impulsar el desarrollo del Norte del país, donde, desde los años cuarenta, el flujo poblacional era constante debido al requerimiento de trabajadores en los campos agrícolas Norteamericanos. La migración a los Estados Unidos ha sido desde entonces, un elemento permanente en las relaciones bilaterales debido a su importancia en temas económicos y políticos, representando retos y oportunidades para el proceso de desarrollo nacional, así como el surgimiento de elementos culturales que influenciaron a ambas sociedades;<sup>56</sup> ejemplo de ello puede ser el fenómeno musical del *rock and roll*.

La Constitución de 1917 estableció el derecho de todo mexicano a recibir educación obligatoria, gratuita y laica en sus niveles básicos; concedió al Estado facultades para regir la enseñanza tanto en las escuelas públicas como en las privadas. Tales lineamientos tuvieron la intención de constituir al Estado en el rector de la conciencia pública nacional para sustituir a la Iglesia Católica en dicha tarea. El régimen emanado de la revolución

---

<sup>55</sup>Alba, Francisco, "Evolución de la población: realizaciones y retos", en Blanco, Joaquín, José y Woldenberg José (compiladores) *Méjico a Fines de Siglo*, Tomo I, México, FCE, 1993, pp. 135-137.

<sup>56</sup>*Ibidem*, pp. 138-140.

señala Angélica Peregrina, pretendió durante las décadas siguientes terminar con el conflicto que desde mediados del siglo XIX, mantuvo con la Iglesia Católica tanto en el terreno socioeconómico, el político, educativo y sobre todo, en el plano de las ideas y las creencias.<sup>57</sup>

Para Angélica Peregrina, que el Estado se reservara el derecho exclusivo para la creación y autorización de los programas educativos, fue uno de los temas sensibles y de conflicto entre la sociedad y la clase gobernante, discrepancias que se acentuaron durante la administración federal del General Lázaro Cárdenas del Río de 1934 a 1940, periodo en el que el Estado intentó sentar las bases para la secularización de la vida pública del país, utilizando como vía a la educación, la que se pretendía tuviera el carácter u orientación socialista, pero sobre todo, que construyera una identidad nacional. El carácter socialista que el Estado quiso dar a la educación, provocó la oposición de sectores de la clase media conservadoras y sobre todo de la Iglesia Católica, quienes insistieron en que los padres tenían el derecho de inculcar a sus hijos los principios católicos. Pese a dicha oposición, amplios sectores de la sociedad mexicana apoyaron el proyecto del Estado por lo que logró consolidarse. Con ese programa se pretendía uniformar la educación según los principios socialistas, sustentados principalmente en fomentar el desarrollo cultural de los mexicanos en pos del bien colectivo sobre el individual.<sup>58</sup>

A partir de 1940, el presidente Manuel Ávila Camacho implementó cambios en la educación; la reforma sustituyó la orientación socialista, con la finalidad de propiciar la llamada “unidad nacional”, lema de la administración federal. Se unificaron los programas de estudio para primaria, secundaria y en las normales, todo con la finalidad de fomentar en la sociedad conceptos como solidaridad y amor a la patria; preceptos que estuvieran por encima de cualquier postura política o social que dividiera a la nación. Dichos cambios se hacían necesarios señala Peregrina, ya que la educación socialista hacía énfasis en la lucha de clases y dicha política educativa, resultaba controversial debido a la pasada expropiación de la industria petrolera y al clima prevaleciente de conflicto mundial, por lo que, desde la óptica del Estado, era indispensable el apoyo de las clases propietaria, empresarial y medias para convertir a México en un país industrial, urbano y moderno. Por lo anterior, era

<sup>57</sup> Peregrina, Angélica, “Sobre los conceptos de Patria y Nación en las escuelas mexicanas (1930-1960)”, en Alarcón, Menchaca, Laura y García, Fernández, Estrellita, (coordinadoras), *Cambios Sociales y Construcción de Imaginarios en México durante el Siglo XX*, México, El Colegio de Jalisco, 2013, pp. 49-50.

<sup>58</sup>*Ibidem*, pp. 52-55.

necesario que el maestro dejara de ser un líder social y político para convertirse en un guía pedagógico formador de individuos comprometidos con el progreso de la nación.<sup>59</sup>

Fue la Secretaría de Educación Pública, la institución del Estado mexicano encargada de articular la política educativa federal; fundada en 1921, extendió para 1940 y en décadas posteriores su jurisdicción a los distintos estados de la república; el objetivo era garantizar que la educación impartida por el Estado desarrollara todas las facultades del individuo y fomentara en él, el respeto a la patria y sus instituciones, y de esa forma, garantizar el progreso y la modernidad nacional. Por lo anterior, en la década de los sesenta, se creó la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, la intención era garantizar la gratuidad de la educación primaria y que se inculcaran en los niños sus deberes hacia la patria como futuros ciudadanos, buscando también, la anhelada unidad nacional.

Angélica Peregrina señala que en la creación del Estado moderno y en su proceso de consolidación, se le ha reconocido la facultad de producir una cultura común, que implica necesariamente un proyecto de nación basado en determinados contenidos, mecanismos y estrategias de divulgación que están destinados a la sociedad buscando hacerla homogénea. Homogeneización que es respaldada por la creación de una serie de elementos de tipo nacional, como símbolos, rituales, celebraciones o por medio de servicios como la educación, con los que la población se identifica. Dicha estandarización, aspira a convertir a la población en una nación que comparta principios y valores, para de esta forma lograr la integración de sus habitantes y del territorio.<sup>60</sup>

La educación fue el medio por el cual el Estado mexicano pretendió a lo largo del siglo XX, crear una idea de identidad nacional y a partir de la década de los cuarenta, ser el conducto por el cual construir un país industrializado y moderno. Para Estrellita García Fernández, en la búsqueda de esa identidad cultural nacional de carácter oficial, el Estado elaboró imágenes y símbolos, que aunque dejaban fuera expresiones minoritarias o contrarias a las difundidas, a finales del siglo XX seguían vigentes en libros, producciones artísticas, el cine, la radio, programas de televisión y en discursos de tipo político; de esa forma, es posible señalar que las consecuencias más notorias de la revolución mexicana se dieron en los ámbitos culturales, artísticos y los discursos legitimadores de los distintos gobiernos. Fue, dice Estrellita García, una utopía en sentido positivo ya que representó la

---

<sup>59</sup>*Ibidem*, pp. 55-56.

<sup>60</sup>*Ibidem*, pp. 60-61.

búsqueda de la construcción de un futuro de progreso, pero también, una utopía abstracta, ya que la élite en el poder, olvidó, en cuanto a reclamos sociales se refiere, al grueso de la población que pretendían modificar en función de un proyecto político modernizador.<sup>61</sup>

En el afán de exaltar las manifestaciones culturales de la nación, Johanna C. Ángel Reyes dice que el Estado post-revolucionario institucionalizó el arte y la cultura popular, museos, bibliotecas, fiestas cívicas y tradiciones fueron creadas con la intención de consolidar un imaginario de país que resaltara la idea de un México mestizo, donde el arte era del pueblo y para el pueblo, para de esa manera fortalecer el mensaje nacionalista de unidad nacional.<sup>62</sup> Sin embargo, esa visión estatal dejó fuera expresiones culturales también populares surgidas sobre todo en la década de los sesenta que se oponían o contradecían la oficial y donde en muchas de ellas, participaron principalmente jóvenes; por lo que, se hace necesario, según señala Ángel Reyes, profundizar en su estudio con enfoques de tipo transversal o multidisciplinario que permitan comprender de manera clara dichos fenómenos sociales y culturales, que también formar parte de la historia reciente de México.<sup>63</sup>

La importancia que los gobiernos emanados del proceso revolucionario dieron a la cultura y a la educación, sobre todo durante los años de 1920 a 1940, tuvo como objetivo que las clases populares se incorporaran al proyecto de unificar la nación, lo anterior, significó que quedaran de lado los intereses de la clase media, por esa razón, en esas décadas estuvieron en contra del programa gubernamental que se pretendían impulsar.

De 1940 a 1970, la sociedad tuvo una configuración distinta a la de décadas pasadas; para Soledad Loaeza, el Estado dominó todo aspecto de la vida pública del país y la movilidad social se estancó debido a la estabilización de las instituciones políticas y también, porque desde las administraciones gubernamentales y los medios masivos de comunicación, se fomentó la desmovilización política, generando conformismo en dicho plano, sobre todo en las clases medias, las que a su vez, se vieron favorecidas con políticas públicas encaminadas a su fortalecimiento. Lo anterior, los distintos gobiernos lo creyeron

<sup>61</sup> García Fernández, Estrellita, “El proyecto cultural en la construcción del imaginario nacional”, en Alarcón, Menchaca, Laura y García, Fernández, Estrellita, (coordinadoras), *Cambios Sociales y Construcción de Imaginarios en México durante el Siglo XX*, México, El Colegio de Jalisco, 2013, p. 83.

<sup>62</sup> Ángel Reyes, Johanna, C. “Redefiniciones de lo popular con base en los procesos de construcción de nación. Los imaginarios y la mexicanidad”, en Alarcón, Menchaca, Laura y García, Fernández, Estrellita, (coordinadoras), *Cambios Sociales y Construcción de Imaginarios en México durante el Siglo XX*, México, El Colegio de Jalisco, 2013, p. 153.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 165.

indispensable para generar las condiciones necesarias para lograr el crecimiento económico, el cual, se convirtió en el objetivo primordial del Estado en todos sus niveles.

Esto, señala Loaeza, se puede explicar por el control que el Estado ejerció sobre la participación política de la población, pero también, ya que la estabilidad social, adquirió durante esas décadas, un valor que debía ser preservado. El desinterés en cuanto a la vida política de la nación - producto de los años de lucha armada -, pareció apoderarse de grandes sectores de la población, que aceptaron el mensaje estatal de que la participación era fuente de divisiones internas, de conflicto e inestabilidad. La actividad política fue canalizada principalmente por los sindicatos, las centrales obreras y campesinas, las que habían sido incorporadas al partido oficial; a la par, los distintos gobiernos, se encargaron de anular aquella que surgió de manera independiente, en particular, la sindical y agraria.

La postura oficial sobre el control de la participación política se centró, dice Loaeza, en dos argumentos, de 1940 a 1960, se afirmaba que los problemas políticos habían sido resueltos, mientras que los económicos, era donde el Estado debía centrar sus esfuerzos; la segunda postura que estuvo vigente durante los años de 1960 a 1970, insistía en la necesidad de defender las conquistas logradas por el movimiento revolucionario, por ello, perder el control que se ejercía sobre la población, representaba un riesgo para la nación entera. Por lo anterior, era menester que existiera la continuidad del partido oficial y del sistema imperante;<sup>64</sup> con ello, se buscó incluir a las clases medias en el proyecto gubernamental de unidad nacional y desarrollo, ya que campesinos y obreros, formaban parte de lo que se denominaba unidad revolucionaria.

El proyecto de industrialización, los planes educativos, la urbanización de las ciudades, su expansión y predominio de la vida citadina, así como el crecimiento demográfico, provocaron el dinamismo en la sociedad según establece Loaeza, el cual, se dio principalmente en la elevación del nivel de vida, sobre todo de las clases medias y en la movilidad individual. La estabilidad del periodo les permitió a los distintos gobiernos diseñar programas y políticas públicas encaminadas a la construcción de un modelo económico capitalista y, en particular, de un empresariado fuerte.

---

<sup>64</sup> Loaeza, Soledad, "La Sociedad Mexicana en el Siglo XX", en Blanco, Joaquín, José y Woldenberg José (compiladores) *Méjico a Fines de Siglo*, Tomo I, México, FCE, 1993, pp. 119-120.

Los procesos anteriores tuvieron como objetivo primordial la modernización del país, los que trajeron consigo diferencias entre las grandes ciudades y el medio rural. Los centros urbanos vieron mejoras en las condiciones de vida de su población, sin embargo, a pesar de ellas y de la estabilidad económica de la nación, la distribución de la riqueza fue inequitativa, sobre todo en el medio rural y las zonas marginales de las ciudades. A pesar de lo anterior, las clases medias apoyaron a los gobiernos de estas décadas, con lo que pospusieron sus demandas de participación política a cambio de la prosperidad que les brindó la estabilidad económica del periodo. Por lo anterior, sostiene Loaeza, que el conflicto de 1968 surgido entre los estudiantes, que exigían espacios para la participación democrática y el Estado - quien los reprimió con violencia -, puso de manifiesto el autoritarismo, simulado de crecimiento económico, con que el gobierno federal conducía los destinos de la nación. La movilización estudiantil fue el primer paso para desmantelar uno de los pilares del régimen, la no participación política; a partir de ese momento y con pasos lentos, la sociedad mexicana inició su participación en la vida política del país, pero también, para el Estado, las manifestaciones estudiantiles y juveniles, fueron vistas con recelo.<sup>65</sup>

Al concluir el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz en diciembre de 1970, el país y su sistema político, resintieron los efectos de los problemas acumulados en décadas anteriores según establece Josefina Zoraida Vázquez. El modelo económico mostró sus debilidades, el desempleo, la pobreza, la concentración de la riqueza y falta de dinamismo en el campo y en la industria manufacturera principalmente, dejaron en evidencia la pérdida de legitimidad del régimen, al menos en algunos sectores de la sociedad como los jóvenes y la clase media a los que se consideraba estratégicos. Al asumir la presidencia, Luis Echeverría Álvarez, secretario de gobierno de la administración anterior, fue consciente de la situación que imperaba desde 1968, por lo que, se propuso como tarea primordial recuperar la confianza de aquellos grupos que ya no aceptaban el continuismo del Partido Revolucionario Institucional en el poder, así como su discurso de ser el heredero y protector de la Revolución Mexicana. La administración de Echeverría centró sus esfuerzos en la atracción de inversiones extranjeras, sin embargo, México mantuvo dependencia económica de los Estados Unidos de América.

---

<sup>65</sup>*Ibidem*, pp. 119-125.

El activismo internacional de Echeverría buscando inversionistas no pudo evitar la crisis económica de su sexenio señala Vázquez; además, le trajo un debilitamiento en las relaciones con Estados Unidos, que expresaban preocupación porque a su criterio, México daba pasos hacia la inestabilidad y peor aún, pretendía establecer un régimen comunista. Ningún escenario de los anteriores tuvo lugar y en 1976 se dio la transición presidencial; José López Portillo, ex secretario de Hacienda de Luis Echeverría, de inmediato buscó mejorar las relaciones con el país vecino del Norte. Solicitó ayuda del Fondo Monetario Internacional y Washington, prometiendo disciplina y austeridad financiera, apegarse a un modelo capitalista y fomentar la empresa privada; ajustándose con ello, a las demandas del gobierno estadounidense.<sup>66</sup>

La nueva administración decidió que el petróleo debía ser lo que sustentara el modelo económico imperante; las exportaciones del hidrocarburo fueron el aval para los créditos que el país obtuvo de los organismos internacionales y de Estados Unidos; política que recibió fuertes críticas de la izquierda nacional, sin embargo, las medidas económicas continuaron, lo que fue apoyado por los norteamericanos. Al finalizar los setentas pareció que la política financiera rendía frutos, sin embargo, el petróleo no resultó ser la base de los planes de desarrollo, ya que para principio de los años ochenta, una sobreoferta del combustible y la baja en el consumo de los países industrializados, provocaron que los precios se desplomaran, situación que mostró la debilidad financiera de la nación mexicana, la que a partir de esos años, vivió recurrentes crisis económicas, acentuando aún más, las desigualdades en la distribución de la riqueza.<sup>67</sup>

Miguel de la Madrid Hurtado tomó la dirección política de la nación con una deuda externa de 87, 588 millones de dólares, al concluir su administración, ésta sobrepasaba los 100 000 millones de dólares, siendo una de las principales razones por las cuales la economía mexicana no pudo recuperar su crecimiento, estancando al país para las décadas posteriores. Vázquez dice que la debilidad económica mostrada, provocó que desde el Estado se reconociera que ya no era posible sostener el modelo económico basado en el mercado interno, por lo que era prioritario que México se abriera al mercado internacional. México entra formalmente al Acuerdo Internacional sobre Aranceles y Comercio (GATT)

---

<sup>66</sup> Zoraida Vázquez, Josefina, Lorenzo Meyer, *Méjico frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776-2000*, México, FCE, 2013, pp. 211-218.

<sup>67</sup> *Ibidem*, pp. 224-228.

en 1985, con lo que da inicio a la apertura de su economía, sugerencia directa del gobierno estadounidense, sin embargo, significó costos para la industria nacional acostumbrada a la protección estatal.

La inversión extranjera según señala Vázquez, llegó en 1987 a 21 000 millones de dólares; el Estado disminuyó su papel como productor de bienes y servicios así como de regular del mercado y dejó de subsidiarlo, además, pagó a tiempo sus compromisos de deuda y propició la creación de proyectos económicos con los Estados Unidos, situación que permitió que en 1988 las relaciones bilaterales fueran benéficas para ambos países, sobre todo, para las empresas norteamericanas que se instalaron en el país. En esta década y bajo dichas circunstancias, da inicio la lucha contra el consumo y tráfico de estupefacientes; los Estados Unidos exigieron de los países latinoamericanos implementaran medidas para impedir el envío de droga a su país, para lo cual apoyaron con recursos económicos y asesoría incluso militar para dicha tarea; fue la Procuraduría General de la República y la Secretaría de la Defensa Nacional las instituciones de nuestro país las encargadas de llevar a cabo el combate al narcotráfico. Sin embargo, la demanda de narcóticos aumento significativamente en el país vecino del Norte durante la década de los noventa y hasta final del siglo XX, motivo por el cual, la administración federal norteamericana reconoció que era necesario atender el alto consumo de sus habitantes, así como que las ganancias generadas sostenían a los grupos criminales de Latinoamérica, pero no modificaron su política hacia los países productores y exigiendo de ellos el combate hacia los traficantes.<sup>68</sup>

Tras cuarenta y cinco años de Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética; la mayor capacidad de la economía norteamericana para sostener el costoso esfuerzo militar y nuclear, le garantizó al gobierno de Washington convertirse en la única potencia global, iniciando el camino para la implementación de un nuevo modelo económico, el neoliberalismo, donde se ponía fin al llamado “Estado benefactor” y se daba paso a la empresa privada y a sujetar la economía a las regulaciones del mercado. Nuestro país, bajo la administración de Carlos Salinas de Gortari, inició conversaciones con los estadounidenses y canadienses para implementar una zona de libre comercio con la intención de terminar con las recurrentes crisis de décadas anteriores. Las cúpulas empresariales, los medios de comunicación, la Iglesia Católica, el Partido Acción Nacional

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 225-228.

de tendencia conservadora, dieron su apoyo al proyecto gubernamental. El tratado entró en vigor el 1 de enero de 1994, con lo que se esperaba que la economía mexicana se estabilizara y nuestro país recibiera los recursos financieros y tecnológicos necesarios para competir en los mercados internacionales, así como garantizar la permanencia del régimen y el partido oficial en el poder, evitando con ello, se agravaran los problemas sociales que aquejaban a la nación.<sup>69</sup>

A pesar de lograr consolidar el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el país enfrentó en 1994 y 1995 una crisis de tipo económico, político y social, la que generó el empobrecimiento de amplios sectores de la sociedad por la pérdida del poder adquisitivo de la moneda, desempleo y la agudización de las desigualdades. En el plano político, la irrupción de la guerrilla en el estado de Chiapas y los asesinatos tanto del candidato y del secretario general del partido oficial, Luis Donaldo Colosio y Francisco Ruiz Massieu, mostraron las evidentes disputas hacia el interior del instituto político, lo que en el año 2000, los lleva a perder la presidencia de la República ante el Partido Acción Nacional.<sup>70</sup>

Lo anterior, muestra de manera general el contexto histórico en el que el *rock and roll* llegó a nuestro país y tuvo su desarrollo, el cual, estuvo determinado por factores culturales, sociales, políticos y económicos que lo hicieron diferenciarse del surgido en Latinoamérica y la Península Ibérica. México, con el paso de los años se convirtió en la nación más importante en la promoción del *rock* hecho en español.

---

<sup>69</sup> *Ibídem*, pp. 231-237.

<sup>70</sup> Gómez González, Marco Antonio, “La crisis de 1994-1995 en México” en Muñiz, Elsa y González, Marco, Antonio (coordinadores), *Fragmentos para la Historia de México en el siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 109-114.

## II.2.- Llegada y primeros años del *rock and roll* en México.

Definir el *rock and roll* implica más de una respuesta; para Rafael González Villegas es ambiguo, es diversión, representa rebeldía, cuestionamiento, oposición, unión generacional e identidad. Es un estilo de vida, una filosofía, es auténtico y también imitación, es pose y fuente creativa para otros. Fue importado y luego nacionalizado; probó la simpleza y la complejidad en sus composiciones musicales; puede ser libre o clandestino, contracultural y un producto comercial. Es aceptado para quienes se reconocen en él y criticado por quienes se asumen protectores de la buena conciencia. En México, fue explotado comercialmente y sometido al olvido y a la censura según los intereses comerciales y políticos del momento; sin embargo, dice González, siempre ha estado ahí, a veces en un gran escaparate y otras, guardado en un sótano.<sup>71</sup> Se arraigó en el gusto de miles de jóvenes que lo tomaron como medio de expresión y de identidad en la última mitad de siglo XX mexicano.

El *rock and roll* nació de la mezcla de géneros y a lo largo de su historia se alimentó de diversos ritmos; los rocanroleros mexicanos tardaron en comprender dicha característica sostiene González; comenzaron imitándolo, luego lo asimilaron y posteriormente, lo hicieron propio y con características muy específicas; incluyeron en sus composiciones, vivencias, anhelos y expectativas, que al ser escuchadas por los jóvenes mexicanos, se convirtieron en su medio de expresión, más, cuando fueron interpretadas en español. Por momentos pareció que perdía el rumbo, que se olvidaba, pero esa nueva forma de ver e intentar comprender el mundo, logró tener en México una manera de interpretación propia. Llegó para quedarse.<sup>72</sup>

En México se le conoce a mediados de los años cincuenta, prácticamente en cuanto surgió en los Estados Unidos; comenzó como un fenómeno de música bailable, en el que se copiaban y adaptaban temas ajenos. Su rebeldía original consistió señala González, en actitudes y movimientos provocativos, su objetivo principal fue escandalizar a los adultos, lo cual, se logró. Esa rebeldía primaria se modificó con los años.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 9-10.

<sup>72</sup> *Ibídem*, p. 11.

<sup>73</sup> *Ibídem*, p. 12.

José Agustín coincide al mencionar que el *rock and roll* llegó a México en los años cincuenta, década en que los gobiernos emanados del proceso revolucionario lograron institucionalizar su proyecto de Estado. La violencia había quedado atrás y desde la óptica del gobierno, también los reclamos sociales, por lo que el país entró en un proceso de industrialización en donde la influencia de los Estados Unidos creció aceleradamente. A cambio de los beneficios de dicho proceso, las clases medias aceptaron un sistema antidemocrático y una desigual distribución de la riqueza. El programa político conocido como “desarrollo estabilizador” logró por casi dos décadas equilibrar la economía por lo que se habló de un “milagro mexicano”, del cual, señala José Agustín, las clases bajas no vieron sus beneficios.

Para José Agustín, a grandes sectores de la sociedad no les satisfacía el modelo que imponía el régimen; de igual manera, los valores cívicos y religiosos que la sociedad exigía no representaban el modo de pensar de los más jóvenes, sobre todo, de aquellos que vivían en los centros urbanos. A lo anterior, se agregó que la época se caracterizó por un fervor anticomunista que se intensificó después del triunfo de la revolución cubana y de la represión a las protestas de maestros y ferrocarrileros. La persecución a los inconformes y jóvenes se volvió cotidiana.<sup>74</sup>

Ante ese contexto, resulta difícil pensar en que no aparecieran vías que expresaran la insatisfacción ante una atmósfera social que cada vez se contaminaba más. Los jóvenes, querían descargarse de la energía acumulada y expresar su sentir ante el medio que los rodeaba. La contracultura cumplió esas funciones de manera natural, ya que se trató de manifestaciones culturales que se opusieron de la dominante; como una de ellas, sobre todo en la década de los sesenta, podemos encontrar al *rock and roll*.

Cuando el *rock and roll* llegó a nuestro país se creyó que era una moda musical más, algo pasajero; sólo que ahora el género venía precedido de un gran éxito en los Estados Unidos gracias a un joven blanco con alma y cultura musical negra y, poseedor de un gran carisma, Elvis Presley, quien fue el vehículo idóneo que la industria musical norteamericana utilizó para la difusión de la nueva música. La suya, sobre todo la grabada entre los años 1955 y 1958, fue la que influenció a músicos de todo el mundo.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 33-35.

<sup>75</sup> *Ibídem*, pp. 61-62.

En el México de mitad de siglo XX, existió interés y entusiasmo por la música y el baile en prácticamente toda la sociedad. Música de distintos géneros producida dentro y fuera del país, sobre todo, de Estados Unidos, Cuba, Italia y España fue difundida por la televisión y la radio; bailes como el *cha cha chá, manbo, rumba*, junto a otros ritmos, parecían ser fuente inagotable de posibilidades comerciales señala Julia Palacios. Los medios de comunicación supieron del éxito del *rock and roll* en Estados Unidos y Europa, pero en 1956 creyeron que era un ritmo de moda más y que probablemente su popularidad no duraría mucho tiempo, sin embargo, decidieron aprovecharlo como negocio.

Fueron las grandes orquestas las que primero incorporaron el género en sus repertorios al amenizar los distintos eventos con ritmos bailables; algunas de ellas interpretaban su propia versión de “Rock Around the Clock” original de Bill Haley y *the His Comets*, que para entonces era la canción considerada ejemplo de lo que era el nuevo ritmo debido a su popularidad y a las ventas millonarias que obtuvo en Estados Unidos. Otras orquestas, influenciadas por el *jazz*, tuvieron un acercamiento natural al *rock and roll*, destacaron las de Mario Patrón y Juan García Esquivel, pero fue la de Pablo Beltrán Ruiz, un visionario musical según Palacios, quien no solo adaptó a su repertorio varios éxitos norteamericanos, sino que realizó algunos temas originales, como el instrumental “Mexican Rock and Roll”, el primero en ser grabado en México por la compañía disquera RCA Victor, registrado con fecha 9 de marzo de 1956.

Fue hasta noviembre de ese mismo año que los medios comenzaron públicamente a hablar del éxito de ese primer *rock and roll* y de su compositor. En la radio ocupó un lugar predominante afirma Palacios, alternando espacio con boleros, música ranchera y *cha cha chás*; colocándose en el gusto del público. Rápidamente, Beltrán Ruiz se dio a la tarea de componer otros temas instrumentales del género destacando “Rico Rock and Roll” y “A ritmo de Rock and Roll”, los que tuvieron éxito de inmediato. Ese diciembre, las fiestas estuvieron amenizadas por esa novedad musical que ponía a todos a bailar, por tal motivo, las estaciones de radio incrementaron su programación de temas rocanroleros y las compañías disqueras vieron aumentadas sus ventas.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Palacios, Julia, “Del “Mexican Rock and Roll” al “Rocanrol” mexicano. Llegada y apropiación del nuevo ritmo” en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 11.

Otras orquestas siguieron el camino iniciado por Beltrán Ruiz, sobresaliendo las de Luis Márquez, Chucho Hernández, Cuco Valtierra, Lupe López, *Marimba Cuquita de los Hermanos Narváez* entre otras, las cuales, en su repertorio, incluyeron algún tema rocanrolero. En cuanto a cantantes se refiere, la pionera del *rock and roll* mexicano fue Aurora Román, quien a decir de Federico Arana, no gozó de fama, pero sus temas “Príncipe Azul” y “Meciéndose todo el día”, fueron incluidos en la radio durante los años de 1956 y 1957; sus letras pueden ser consideradas como las primeras que surgieron en castellano, pero no tuvo apoyo de las compañías disqueras de la época. Quien sí tuvo éxito fue Gloria Ríos; vedette e intérprete chicana, debutó, dice Arana, el 21 de septiembre del 1956 en el centro nocturno Mar y Cel de la ciudad de México, presentando el espectáculo “Del charlestón al rock and roll”; <sup>77</sup> sus temas, “el relojito”, *cover* en español del tema de Haley y “tú y tu tía” original de Mario Patrón, fueron un éxito radiofónico. Gloria Ríos, había grabado en agosto de 1956 para la compañía disquera RCA Victor, la primera canción en español de *rock and roll*, “el relojito”, razón por lo cual, fue promovida y conocida como la “reina del *rock and roll*”. <sup>78</sup>

El nuevo ritmo se abrió paso ante los ojos de la sociedad mexicana, la que vio con curiosidad esa moda importada. Por lo anterior, la industria nacional del cine decidió probar suerte con el género musical. En febrero de 1957 se estrenó la película “Los chiflados del *rock and roll*”, con las actuaciones estelares de Agustín Lara, Pedro Vargas y Luis Aguilar, todos, intérpretes que gozaban de fama en México y países latinoamericanos. Gloria Ríos también formó parte del repertorio del filme, el cual, fue criticado porque a consideración de algunos medios de comunicación, era denigrante que artistas como Lara, fomentaran trabajos cinematográficos de baja calidad, pero sobre todo, hicieran promoción del *rock and roll*, el cual, comenzaba a ser criticado. A pesar de lo anterior, la película fue un éxito en taquilla, motivo por el cual, en marzo de ese mismo año, se estrenó otro trabajo relacionado con el género, fue “Al compás del *rock and roll*”, estelarizada por Martha Roth, Rosita Arenas y Joaquín Cordero; filme que también fue exitoso. Se pretendía con ello, seguir explotando comercialmente el nuevo ritmo. <sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Arana, Federico, *Guaraches de Ante azul. Historia del rock mexicano*, México, María Enea, 2002, p. 35

<sup>78</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, p. 16.

<sup>79</sup> Palacios, Julia, “Del “Mexican Rock and Roll” al “Rocanrol” mexicano. Llegada y apropiación del nuevo ritmo” en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 12.

Sin duda, la industria cinematográfica mexicana ayudó a la difusión y éxito del *rock and roll* pero también, se aprovechó de él. Había la intención de llegar al público juvenil, que hasta entonces se había mantenido desinteresado en el género. En 1956 se estrenó el filme “Juventud desenfrenada”, protagonizada por Gloria Ríos donde se le vio bailando de manera extravagante para los parámetros de la época. La producción cinematográfica pretendió mostrar el desquiciamiento y la depravación de la juventud, lo que rápidamente se relacionó con el *rock and roll*, por lo que, señala Rafael González, desde algunos sectores de la sociedad mexicana, sobre todo los conservadores, se interpretó como la apología de una juventud perdida, licenciosa e incontrolable, por tal motivo, había que censurar esa música que incitaba al mal. Lo anterior, posiblemente dice González, mostró al *rock and roll* como el “fruto prohibido”, por lo que se hizo apetecible a los jóvenes, sobre todo urbanos y de clase media.<sup>80</sup>



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 12 de diciembre 2013, pág. 12.

En Estados Unidos, la poderosa industria cinematográfica también tomó al *rock and roll* como fondo musical para sus películas; una de las que generó influencia entre los jóvenes fue “Rebelde sin causa”, que en México se estrenó en julio de 1957; fue protagonizada por James Dean y no estuvo exenta de críticas y señalamientos indica Fernando Arana porque el personaje, era un joven que no le besaba la mano a su padre,

<sup>80</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, p. 16.

tampoco le pedía la bendición y mucho menos le hablaba de usted.<sup>81</sup> James Dean, interpretó a Jim Stark, quien logró a decir de José Agustín, patentizar la profunda insatisfacción de muchos jóvenes urbanos de clase media que se rebelan ante una sociedad que no les comprendía. Otro filme fue “El salvaje”, que tuvo como protagonista a Marlon Brando, que interpretó al líder de una banda de motociclistas al margen de la ley. Ambas producciones lograron establecer señas de identidad juvenil en cuanto al *rock and roll* se refiere señala Agustín; faldas amplias, calcetas blancas, colas de caballo, copete, pantalón de mezclilla, chamarras de piel, cuello de camisa levantado por la parte trasera. Adoptaron como referencia a James Dean porque a través de él cuestionaron el rígido y autoritario modelo de la familia de clase media mexicana. A estos jóvenes se les comenzó a llamar “rebeldes sin causa”, sin duda por la película, pero también porque los adultos no creían que los de menor edad tuviera motivos para rebelarse.<sup>82</sup>

El término “rebelde” fue utilizado dice José Agustín, para calificar a todo adolescente que no fuese obediente, pulcro, estudioso, trabajador o, subraya, conformista. También fue utilizado para los muchachos que usaban pantalón de mezclilla, cabello largo y sobre todo, que les gustara el *rock and roll*, por lo que eran vistos como inadaptados y vagos, fenómeno que debía ser corregido con mano dura si fuese necesario. A esos jóvenes, adolescentes en su mayoría, pareció gustarles la idea de ser “rebeldes”, por lo que con más ganas apunta Agustín, siguieron bailando y vistiéndose como el canon rocanrolero indicaba, lo que fue percibido por los adultos como el colmo del cinismo de una juventud sin ambiciones ni valores.<sup>83</sup>

El estereotipo que se creó en torno a los jóvenes se reforzó debido a que por esos años, 1958, 1960, en la ciudad de México aparecieron numerosas pandillas, algunas, dice Agustín, bastante bravas y conflictivas; vestían, si les era posible, chamarras y botas de piel, pantalón de mezclilla y cinturón de gruesa hebilla, portaban navajas y algunas pocas, pistolas. Surgieron en varias colonias de clase media y baja de la ciudad como en la Roma, la Del Valle, Narvarte, Mixcoac, Tacubaya, Condesa y las de la periferia; algunas, llegaron a delinuir, pero en su mayoría solamente protagonizaron pleitos con grupos rivales y desmanes en fiestas; posiblemente, señala Agustín, los motivó el querer descargar el enojo

---

<sup>81</sup> Arana, Federico, *Guaraches de Ante azul. Historia del rock mexicano*, México, María Enea, 2002, p. 27.

<sup>82</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 64-65.

<sup>83</sup> *Ibídem*, pp. 65-66.

contra una sistema autoritario y controlador, pero es posible también, que buscaron tener lazos de identidad y pertenencia. De esta forma, comenzó, en esta época, la satanización a todo lo relativo a los jóvenes - música, baile, ropa, forma de hablar, reunirse -. Los padres de familia solicitaron al gobierno combatir la “delincuencia juvenil” con firmeza, el Estado por su parte, comenzó la persecución a pandillas y a todo joven que a su parecer luciera malviviente o con el estereotipo antes mencionado. Por su parte, dice Agustín, los de menor edad, rechazaron tajantemente lo que los adultos representaban, surgiendo con ello, la llamada “brecha generacional” por primera vez en la historia, un antagonismo profundo y al parecer irreconciliable, dividió a adultos y jóvenes.<sup>84</sup>

En general, las empresas dedicadas al espectáculo en México, radio, televisión, cines, teatros, se vieron favorecidas por el éxito del nuevo ritmo, que sin importar las voces que pedían su censura, decidieron seguir promoviéndolo, sobre todo en los años de 1956 a 1960. Sin embargo, como se señaló en líneas anteriores, algunos sectores de la sociedad mexicana, como la católica Liga Mexicana de la Decencia, interpretaron todo esto como la apología de una juventud incontrolable que se encaminaba a la perdición, por tal motivo, estaban dispuestos a combatir a esa música enemiga de las buenas costumbres. Por lo anterior y de manera casi natural, Rafael González considera que los jóvenes se interesaron en el *rock and roll* de forma tímida, amateur y efímera al principio, pero después, con tendencia al profesionalismo, surgieron los primeros grupos integrados por jóvenes imitando a los del país vecino del norte. Comenzaron tocando y cantando en inglés en escuelas, kermeses, tardeadas y fiestas particulares, donde se acondicionaba el lugar para poder bailar principalmente.<sup>85</sup>

Entre los años 1957 y 1958, a pesar de que al *rock and roll* en nuestro país se consideró y trató como un ritmo de moda pasajera interpretado por las orquestas de baile, con vínculos más o menos afortunados con la cultura juvenil dice Julia Palacios, los jóvenes mexicanos, principalmente de clase media y media alta, comenzaron a formar sus propios grupos. Palacios coincide con González al señalar que en un principio imitaron a los ídolos del momento en Estados Unidos; hicieron réplica exacta tanto de las canciones en

---

<sup>84</sup> *Ibídem*, pp. 66-68.

<sup>85</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 16-17.

inglés como de la vestimenta, pero algunos, como José G. Cruz y Chucho González, compusieron temas en inglés originales, sin embargo fueron poco conocidos.

Los primeros grupos surgieron en la ciudad de México, probablemente desde 1956 dice Julia Palacios, pero al no tener la oportunidad de ser programados en radio o en los diferentes medios de comunicación, quedaron en el anonimato, únicamente figuraron en fiestas y rápidamente se disolvieron. Pocos grupos tuvieron la oportunidad de presentarse en algún programa de radio o televisión; los menos, pudieron firmar contratos para grabar un disco, pero eso sucedió hasta 1959.<sup>86</sup>

Federico Arana menciona que esos grupos, formados en 1958, se integraron por estudiantes clasemedieros más o menos enterados de lo que sucedía en torno al *rock and roll*; muchos de ellos, sin proponérselo, estaban a punto de ingresar al mundo de la farándula mexicana, lo que significó para la misma un negocio lucrativo.<sup>87</sup>

Julia Palacios considera que el primer grupo de *rock and roll* formado enteramente por jóvenes fueron *Los Espontáneos*, el que fue integrado en un inicio por Sergio Martell y Roberto Figueroa, al que luego se incorporaron Américo y Waldo Tena. *Los Espontáneos*, se presentaron en un programa de televisión en el año de 1956 interpretando el nuevo ritmo, pero fue en 1958 cuando tuvieron difusión. El grupo se desintegró de manera precipitada y sus integrantes formaron otros que posteriormente gozaron de fama como *Los Teen Tops* y *Los Rebeldes del Rock*.

Otros jóvenes como José Negrete y Antonio de la Villa, tuvieron también la inquietud de formar su grupo, que primero se llamó *Pepe y sus Locos del Ritmo*, el cual en un inicio se integró por José Negrete en el piano, Antonio de la Villa como vocalista, Pepe del Rio en la batería, Alberto Figueroa en el bajo y Álvaro González en la guitarra eléctrica, al poco tiempo se unieron Chucho González y Rafael Acosta quien sustituyó a Pepe del Rio. Con el nombre de *Los Locos del Ritmo* solamente, en 1959 grabaron su primer disco cantado en español, producción que salió al público un año después. Los temas “Tus ojos”

---

<sup>86</sup> Palacios, Julia, “Del “Mexican Rock and Roll” al “Rocanrol” mexicano. Llegada y apropiación del nuevo ritmo” en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 12-13.

<sup>87</sup> Arana, Federico, *Guaraches de Ante azul. Historia del rock mexicano*, México, María Enea, 2002, p. 89.

y sobre todo “Yo no soy un rebelde”, fueron difundidos por la radio apoyados por una amplia campaña publicitaria sostiene Palacios.<sup>88</sup>

Para Rafael González, el toque de originalidad entre los grupos que en su mayoría interpretaron versiones en inglés de los artistas estadounidenses, lo pusieron precisamente *Los Locos del Ritmo*; con sus letras, la juventud mexicana encontró por primera vez un medio por el cual pudo expresarse y comenzaron a definir una cultura propia.<sup>89</sup> Siguiendo su ejemplo, a partir de 1958 y hasta 1960, surgieron en México grupos que serían referente e influencia para músicos de Latinoamérica; entre los más importantes y célebres fueron *Los Camisas Negras*, *Los Teen Tops* y *los Rebeldes del Rock*. Los grupos anteriores tuvieron éxito y popularidad enormes; la nueva música ahora con letras en español, estuvo hecha a la medida de muchos adolescentes, ya que al igual que en Estados Unidos, en México el *rock and roll* prendió fuerte, dice José Agustín, entre los de secundaria y preparatoria, ya que los universitarios lo vieron como una forma de imperialismo, de colonialismo cultural o una simple estupidez, percepción que no tardó en modificarse.<sup>90</sup>

De igual manera, por esos años se formó el grupo de *Los Black Jeans* que después cambiaron el nombre a *Los Camisas Negras*; sus integrantes originales fueron Diego, Juan Manuel y Francisco Cosío, Roy Walkup y Adrian Cañedo, a quienes después se unieron Norman Myers, Carlos Loftus y posteriormente, César Roel Costa como vocalista. En 1958 grabaron un sencillo para promocionarse en radio, su tema “La cucaracha” en versión rocanrolera, fue la primera grabación de una canción de *rock and roll* hecha por un grupo integrado por jóvenes en México, tema al que luego se agregaría “La Batalla de Jericó”, basada en una canción religiosa afroamericana.

Por su parte, los hermanos Jesús y Armando Martínez, formaron *Los Teen Tops*, a ellos se unirían Sergio Martell y Enrique Guzmán en la voz. Sus primeras grabaciones fueron para el sello discográfico Columbia, con el cual, internacionalizaron al *rock and roll* hecho en México y cantado en español, siendo el principal mercado, los países de habla hispana. Junto a *Los Locos del Ritmo*, *Los Rebeldes del Rock*, *Los Camisas Negras* y varios grupos más, fueron abriendo espacios para la difusión del nuevo género musical. Las

<sup>88</sup> Palacios, Julia, “Del “Mexican Rock and Roll” al “Rocanrol” mexicano. Llegada y apropiación del nuevo ritmo” en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 13.

<sup>89</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, p. 17.

<sup>90</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, p. 63.

estaciones de radio comenzaron a transformar su programación habitual para dar cabida a dichos grupos; emisoras como La Pantera 590 perteneciente a Núcleo Radio Mil, alternó su programación en inglés para incluir canciones en español. A la radio pronto se unió la televisión, la que presentó a los grupos juveniles rocanroleros para acrecentar su audiencia.

De esa forma, comenzaron a estar presentes en los medios de comunicación masiva, si bien, muchos de los temas fueron adaptaciones de éxitos norteamericanos, interpretarlos en español fue su sello característico. El éxito que alcanzaron, fue la puerta de entrada a una época musicalmente prolífica y como sostiene Palacios, divertida, la que en la actualidad se conoce y publicita como “los grandes años del rocanrol”. <sup>91</sup> Denominación con la que no está de acuerdo Federico Arana, al señalar que ha sido utilizada con fines lucrativos; reconoce que esos grupos dieron inicio a un fenómeno social juvenil que trascendió las fronteras nacionales influenciando a músicos latinos, pero que en cuanto a originalidad y aportes musicales al género, esto lo hicieron más los grupos de los años setenta, aunque cantando en inglés, hicieron temas propios.<sup>92</sup>

La mayoría de los primeros grupos de *rock and roll* integrados por jóvenes, contaron con una dotación musical básica, la que se componía por primera y segunda guitarras, media batería, contrabajo y piano. Los instrumentos y amplificadores muchas de las veces fueron fabricadas por los mismos músicos, es decir, no eran de marcas reconocidas. A la primera guitarra se le llamó requinto, nombre tomado de las guitarras acústicas que los músicos utilizaban al interpretar boleros. A la segunda se le denominó de acompañamiento o armonía, las baterías por su parte, consistieron sólo de tarola y plato, generalmente no tenían bombo y el baterista tocaba de pie. Solían ensayar en casas de los pianistas por la complicación de trasportarlo. Cuando lograron pasar del contrabajo a bajo electrónico, los músicos generalmente adaptaban alguna guitarra eléctrica poniéndole cuerdas gruesas.

Con la intención gubernamental de industrializar y modernizar al país en la década de los cincuentas, México buscó ser parte de una economía global; los jóvenes, por su parte desearon conocer y conectarse con el mundo, el *rock and roll* les ofreció una posibilidad ideal, ya que por ese medio podían hacer frente a una sociedad conservadora con la que no

---

<sup>91</sup> Palacios, Julia, “Del “Mexican Rock and Roll” al “Rocanrol” mexicano. Llegada y apropiación del nuevo ritmo” en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 13.

<sup>92</sup> Arana, Federico, *Guaraches de Ante azul. Historia del roc mexicano*, México, María Enea, 2002, p. 90.

estaban de acuerdo, por lo que apareció, de manera tenue, la idea de un relevo generacional a partir de una manifestación que hicieron propia. Por primera vez en la historia, los jóvenes mexicanos y del mundo, definieron su cultura. Se identificaron con la rebeldía implícita en esa música, pero su acercamiento, en esos inicios fue puramente formal, la que puede entenderse como la imitación de los bailes, la música, el atuendo y ciertas conductas de los vecinos del norte sobre todo.

Para Rafael González, la rebeldía es un factor que puede ser un denominador común que defina a un joven de cualquier parte del mundo, por lo que no fue nada difícil que el *rock and roll* fuera el medio catalizador universal por excelencia para una juventud que necesitaba expresarse. Para los jóvenes mexicanos fue similar, sin embargo, tuvieron que vivir un largo proceso antes de que dicha música se convirtiera en una manifestación original de las inquietudes locales. Sin duda, señala González, éste primer paso va más allá de una imposición cultural por parte de la economía más poderosa del mundo, es algo más complejo que ello.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 17-18.

## II.3.- Protagonistas.

Los grupos que se formaron y fueron promocionados entre 1958 y 1963 son varios; muchos de ellos destacaron por su estilo, forma de interpretación o impacto con el público juvenil. Algunos tuvieron éxito efímero y otros lograron tener permanencia por varios años. Grupos como *Los Sinners*, *Los Beatniks*, *Los Crazy Boys*, *Los Sonámbulos*, *Los Boppers*, *Los Rogers*, *Los Loud Jets*, *Los Sparks*, *Los Silver Rockets*, *Los Blue Caps*, *Los Jokers* y los *Gibson Boys* de Guadalajara con su vocalista Manolo Muñoz, eran los que se escuchaban en aquella época. De entre los grupos de *rock and roll* anteriores, Julia Palacios destaca el papel de *Las Mary Jets*, el cual estuvo integrado por mujeres, donde, los tacones de aguja y las crinolinas, acompañaron a las guitarras eléctricas y a la batería, logrando tocar con calidad.<sup>94</sup>

A la lista anterior, José Agustín añade a los *Viking Boys*, *Los Hooligans* y a *Los Hermanos Carrión*, señala que todos tuvieron éxito en cuanto a ventas se refiere, debido a la frescura y autenticidad de todos ellos, pero especialmente, a que cantaron en español, lo cual les permitió ser programados en la radio y gozar de la preferencia del público juvenil principalmente. Sin embargo, y a pesar del éxito alcanzado, en Estados Unidos y en México, la campaña contra el *rock and roll* continuó de manera intensa; desde los hogares, las escuelas, el gobierno, los púlpitos y los medios de difusión, lo satanizaron porque mencionaron, era la puerta a la delincuencia, la drogadicción y a la infiltración comunista. Esa forma de ver las cosas era irracional e inútil afirma Agustín, ya que en realidad, la rebeldía que supuestamente generó esta música, los jóvenes de esa época, la expresaron con baile y letras inofensivas. Señalar al *rock and roll* de manera tan vehemente, impidió que el género ocupara un lugar importante en la cultura popular mexicana. La época y los distintos gobiernos en turno, tuvieron a la represión como respuesta inmediata a las demandas de democracia, su discurso fue que México era un país de libertades, paz social y crecimiento económico. No consideraron estar equivocados sostiene José Agustín.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Palacios, Julia, “Aviéntense Todos. Los grandes años del rock y pop en México”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 26.

<sup>95</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 63-64.

Federico Arana coincide con los autores citados en líneas anteriores al señalar que los grupos de *rock and roll* surgidos en México a principios de la década de los sesenta, tuvieron amplia difusión en los medios de comunicación, sobre todo en la radio, pero destaca en importancia a *Los Locos del Ritmo* y a *Los Teen Tops*, los cuales, influenciaron con sus interpretaciones a los grupos que posteriormente surgieron en España y países latinoamericanos como Argentina, Venezuela, Colombia, Chile entre otros. Cantantes españoles como Miguel Ríos, Leo Dan y Juan Manuel Serrat, mencionaron que inspirados en dichos grupos mexicanos fue que comenzaron su carrera dentro de la música.<sup>96</sup>

Por lo anterior, haremos una semblanza de los dos grupos antes señalados, ya que fueron referencia obligada para los músicos tanto mexicanos como extranjeros que tomaron al *rock and roll* en español como medio para expresarse; característica con la que coinciden los autores citados a lo largo del presente trabajo de investigación. Los denominaremos protagonistas, sin con ello, restar méritos a los que también se formaron en esa primera etapa rocanrolera juvenil mexicana:

En 1958, bajo el nombre de *Pepe y sus Locos del Ritmo*, surgió el grupo juvenil que detonó el *rock and roll* en México afirma Federico Rubli Kaiser.<sup>97</sup> José Negrete, joven pianista originario de la ciudad de México junto a Antonio de la Villa, quien ya tenía experiencia en el género por haber formado parte de *Los Reyes de Rock*, que después serían conocidos como *Los Rebeldes del Rock*, formaron el grupo, el nombre, se los sugirió un amigo de ambos de nombre Carlos Acosta, al mencionar que estaban locos al pretender incursionar en ese nuevo ritmo en pleno auge de la música afro antillana. Complementaron el grupo Alberto Figueroa en la primera guitarra y bajo, Álvaro González en la guitarra de acompañamiento y José del Rio en la tarola y platos, ya que en un inicio no contaban con batería completa. Desde sus primeras presentaciones, Antonio de la Villa en la voz, mostró carisma y habilidades para comunicarse con el público, lo que propició que *Los Locos* llamaran la atención de quienes los escucharon sostiene Rafael González.<sup>98</sup>

En ese mismo año, el padre de Antonio los inscribió en un concurso televisivo de aficionados en el Canal 2 llamado “La hora internacional del aficionado”, donde

---

<sup>96</sup> Arana, Federico, *Guaraches de Ante azul. Historia del rock mexicano*, México, María Enea, 2002, p. 90.

<sup>97</sup> Rubli Kaiser, Federico, “Los Locos del Ritmo a sus 55 años”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 19.

<sup>98</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, p. 31.

compitieron por el primer sitio con *Las Chispas*, grupo integrado por tres mujeres de origen estadounidenses radicadas en México. Con el apoyo del público y de Luis Martínez “Palillo” dirigente de la porra deportiva de la Universidad Autónoma Nacional de México, institución educativa a la que pertenecieron todos los integrantes del grupo, obtuvieron el primer lugar, lo que les permitió viajar a la ciudad de Nueva York para concursar en el show, también de televisión, conducido por Ted Mack llamado, “Original Amateur Hour”. Tras competir con grupos locales y de toda la Unión Americana, así como de otras partes del mundo, obtuvieron el segundo lugar con el tema “Tutti Frutti”.

De regreso en México buscaron el profesionalismo, por lo que redujeron el nombre a sólo *Los Locos del Ritmo*, también, tuvieron cambios en su alineación; Rafael Acosta sustituyó a José del Rio en la batería y José González, estudiante de preparatoria, entró como requinto en lugar de Alberto Figueroa quien años después formó a *Los Zips*; también se integró al grupo Mario Sanabria en el bajo. Por medio de Rafael, establecieron contacto con Radio 6.20, radiodifusora de la capital mexicana, donde se les propuso tener un programa que llamaron “Veinte minutos con Pepe y sus Locos del Ritmo” tocando temas de éxito en Norteamérica, además, teniendo de invitados a otros grupos tocando en vivo.

En algún momento de ese 1958 grabaron el tema llamado “Chucho’s guitar”, a manera de demo en los Estudios Churubusco, la intención dice Rafael González, era buscar una compañía disquera que se interesara en contratarlos y promocionarlos. Discos Orfeón fueron los interesados y en diciembre de ese año grabaron un primer disco de larga duración al que llamaron “Rock!”, únicamente con el nombre de *Los Locos del Ritmo*. González dice que a pesar de lo rudimentario de ese material, fue grabado en estéreo por Manuel Díaz y contó con varios temas en español, algunos de ellos con letras originales. Se mezcló en enero de 1959 pero el material fue “enlatado”, es decir, su promoción se detuvo debido a la intervención de Francisco de la Barra perteneciente a Discos Orfeón ya que, a decir de González, no confiaba en el éxito del mismo ya que consideraba al *rock and roll* una “estridencia anglosajona”, lo que permitió que primero salieran al mercado los discos de *Los Rebeldes del Rock* y de *Los Black Jeans*, sin embargo, el mérito de haber producido la primera grabación de *rock and roll* en español original en el mundo, es de *Los Locos*.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> *Ibídem*, pp. 31-32.

El disco salió al mercado en 1960 y los temas originales “Tus ojos” y “Yo no soy un rebelde” compuestos por José González, rápidamente se convirtieron en éxito; en sus presentaciones en vivo, gracias a su calidad musical y coreografías al unísono, resultaba imposible no contagiarse de la energía del grupo y del nuevo ritmo señala González. Lo anterior les permitió ser invitados y participar en varios programas de televisión y radio, también, ser parte del elenco de la película “Limosnero y con garrote”, estelarizada por Gaspar Henaine Pérez “Capulina” y Marco Antonio Campos “Viruta”, donde tocaron dichos temas lo que les dio mayor difusión. Fueron contratados para varias presentaciones en el Teatro Lírico con llenos totales mayormente por público juvenil, a la voz de “vamos a tocar rock and roll” iniciaban con su espectáculo, frase que se volvió su sello característico.

En 1961 grabaron y lanzaron al mercado su segundo disco con el nombre de “Los Locos del Ritmo”, material que nuevamente fue producido por Discos Orfeón; en él, reunieron varios temas estadounidenses con letra en español, los que combinaron nuevamente con temas originales entre los que destacaron “Pólvora”, “Chica alborotada”, “Aviéntense todos” y “Haciendo el amor”, los que pronto se convirtieron en éxito de popularidad y ventas. Lo anterior les permitió ser el primer grupo mexicano en viajar a Caracas Venezuela para presentarse en televisión en el “Show de Renny” conducido por Renny Otolina y en centros nocturnos de la ciudad como el “Coney Island”. En su estancia en el país sudamericano, grabaron para Discos Orfeón Venezuela, un disco de *twist*, género musical que comenzaba a imponerse como moda; fue lanzado simultáneamente en Venezuela y México en 1962.

A su regreso a México, editaron los temas “Tengo una novia”, y “La Cucaracha Twist”, grabados con anterioridad en Venezuela y que fueron incluidos en su tercer disco “Los Locos del Ritmo Vol. III”; los que junto a los temas “Ten mi corazón” y “Vengan todos a bailar” fueron lanzados y promocionados por Discos Orfeón en ese mismo año con gran éxito, sin embargo, Antonio de la Villa comenzó a tener problemas para cantar señala González. Mismos que se agravaron después de participar en la película “Twist, locura de juventud” protagonizada por Enrique Guzmán, por lo que fue tratado medicamente en El Paso Texas, donde fue intervenido quirúrgicamente el dos de mayo. Falleció a la edad de 22 años a causa de un cáncer en la garganta el cinco de mayo de 1962.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> *Ibídem*, pp. 32-33.

Tras la muerte de Antonio, el “frontman” del *rock and roll* mexicano; término con el que lo describió Federico Rubli Kaiser<sup>101</sup> y que hace referencia al líder de un grupo de *rock* que generalmente es el vocalista, el cual, tiene cualidades como el carisma y la aceptación por parte del público; José Negrete, fundador de *Los Locos*, decidió dejar al grupo, entrando en su lugar Eduardo Toral, también, quedó sin realizarse la visita a España planeada para promocionar al grupo, aun así, la compañía discográfica Hispavox, editó y sacó a la venta un disco recopilando los temas más exitosos de la agrupación mexicana.

Antonio de la Villa.



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 12 de diciembre de 2013, pág. 20.

En 1963 *Los Locos del Ritmo* firmaron contrato con la compañía disquera CBS, la que los promociona a nivel internacional al editar sus discos en España y Argentina principalmente, también, grabaron dos materiales más que rápidamente fueron éxito de ventas, aunque, señala Rafael González, se alejaron del *rock and roll* y se acercaron de lleno al *twist*. Dieron prioridad a los covers de artistas como Ricky Nelson, Roy Orbison, *The Beatles* y *The Beach Boys*, con lo que dejaron las producciones originales, lo que respondió a las exigencias de su nueva casa disquera, la que prefería invertir en éxitos ya probados en otros países, principalmente, los Estados Unidos de América.

---

<sup>101</sup> Rubli Kaiser, Federico, “Los Locos del Ritmo a sus 55 años”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 20.

Entre 1965 y 1966 hicieron una gira promocional por Argentina y Chile, donde compusieron y sacaron a la venta los temas “Cansado de esperarte” y “No me trates así”; a pesar del éxito obtenido, terminan su contrato con la compañía CBS, por lo que a su regreso a México, firmaron nuevamente con Discos Orfeón, editando su sexto disco de larga duración donde destacaron los temas “Las mellizas”, “Sabor a nada” y “Voy, voy, voy”; material que les permitió viajar a Los Ángeles California para hacer una temporada de cinco semanas en el centro nocturno “Whisky a Go Go”, donde el grupo se presentó bajo el nombre de *The Locos*, con el que promocionaron un disco con los temas “Guantanamera Rock” y “Malagueña salerosa” grabado por la compañía RCA Víctor, que difundió los temas en la radio norteamericana con éxito aceptable dice González.<sup>102</sup>



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 12 de diciembre de 2013, pág. 20.

Durante su estancia en Los Ángeles, alternaron sus presentaciones en el “Whisky a Go Go” con un grupo local que apenas comenzaba su carrera, se llamaban *The Doors*, agrupación que a principios de la década de los setenta fue referencia obligada para el género del *rock*. También actuaron en el Red Velvet Club de esa ciudad estadounidense, donde, afirma Federico Rubli Kaiser, Elvis Presley acudió con regularidad a presenciar el show de los jóvenes rocanroleros mexicanos.<sup>103</sup> A su regreso a México, salieron del grupo José González y Javier Garza, sin embargo, lograron presentarse con éxito en el centro

<sup>102</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 33-34.

<sup>103</sup> Rubli Kaiser, Federico, “Los Locos del Ritmo a sus 55 años”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 19.

nocturno Terraza casino, donde alternaron con el músico fronterizo Javier Bátiz, quien en los años setenta, fue referente obligado para el rock mexicano asegura Rafael González. Finalmente el grupo se desintegró en 1969, año en que el ya habían cambiado totalmente su estilo interpretativo y rara vez tocaban sus éxitos anteriores, también, varios integrantes habían salido, lo que impidió que grabaran un disco en Estados Unidos. A pesar de la crisis, como la califica González, *Los Locos* grabaron un material con los temas “Vuelve el rock”, “Buen rock esta noche”, “Penas y penas” y “Sombras en el tiempo”, editado por la compañía Polydor y bajó la supervisión de Manuel López Reyes.<sup>104</sup>

Federico Rubli Kaiser afirma que el *rock and roll* en México, simplemente no podría haberse conocido sin los temas originales de *Los Locos del Ritmo*, que es mucha su aportación al género por haberlo hecho en español; lamenta que actualmente algunos de los miembros, que a lo largo de los años formaron parte del grupo, se encuentren en un proceso jurídico por los derechos de uso del nombre;<sup>105</sup> sin importar dicha circunstancia, queda de manifiesto la importancia de la agrupación al ser protagonista y pionera del *rock and roll* en hecho en español y de su influencia en países de habla hispana.

*Los Teen Tops* son el grupo mexicano más representativo del *rock and roll* en español de los años sesenta, sin haber sido los primeros en grabar un disco, ni tampoco en ser programados en la radio o presentarse en centros nocturnos, rápidamente se colocaron en el gusto del público juvenil por su dinamismo y vitalidad. Sus dos primeros temas “La Plaga”, versión en español de “Good Golly Miss Molly” original de Little Richard y “El rock de la cárcel”, primer lugar de popularidad de Elvis Presley en 1956 y que fuera tema musical y título de la exitosa película “Jailhouse Rock”, les permitieron un sitio de privilegio en la escena rocanrolera mexicana ya que han quedado como máximos emblemas musicales de la época afirma Jaime Almeida.<sup>106</sup>

El grupo se formó a principios de 1958 y estuvo integrado por los hermanos Armando Martínez en la batería y Jesús Martínez en la guitarra principal, Sergio Martell en el piano, quien había formado parte de *Los Espontáneos*, Rogelio Tenorio en el bajo y Enrique Guzmán en la voz y guitarra rítmica. Comenzaron como todos los grupos de la

---

<sup>104</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, p. 35.

<sup>105</sup> Rubli Kaiser, Federico, “Los Locos del Ritmo a sus 55 años”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 19.

<sup>106</sup> Almeida, Jaime, “Los Teen Tops”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 16.

época, interpretando los temas de sus ídolos estadounidenses en fiestas y kermeses estudiantiles, logrando rápidamente captar la atención del público, por lo que fueron invitados para una audición en Radio XELZ, la radiodifusora de la ciudad de México quedó complacida con su intervención y fueron contratados para tocar en vivo en el programa “La hora americana” que se transmitía todos los sábados a las siete de la tarde.

Lo anterior provocó que para 1959 sus actividades estuvieron repartidas entre ensayos, programas de radio en XELZ y Radio Capital, presentaciones en fiestas cada vez más frecuentes y sus estudios. A finales de año grabaron un material con la intención de mostrarlo a las disqueras; aprovechando el viaje que los hermanos Martínez realizaron a Los Ángeles, recorrieron todas las compañías de la ciudad, siendo Liberty Records la que se interesó en grabarlos. Snuff Garret su director, les propuso quedarse a radicar en los Estados Unidos, pero al ser menores de edad, sus padres negaron el permiso. Ya en México, la filial de Discos CBS Columbia en nuestro país, los buscó para hacerles una prueba, la que hicieron, según señala Rafael González, a espaldas de sus padres. Jesús Hinojosa, gerente de promoción radial de la compañía, consideró que el grupo tenía todos los elementos necesarios para ser un éxito de ventas, por lo que ofreció grabarlos si CBS Columbia no los contrataba; lo anterior ayudó afirma González, a que firmaran un contrato para la grabación de los temas señalados en líneas anteriores a los que se agregaron “Confidente de secundaria” y “Buen rock esta noche”, todos interpretados en español. El material se grabó en los estudios de la disquera a mediados de 1960 y fue enviado a la radiodifusora Radio Variedades para su promoción, todo lo anterior, sin el conocimiento de sus padres afirma González.<sup>107</sup>

Antes de grabar su primer material, *Los Teen Tops* únicamente habían cantado en inglés, por lo que al hacerlo en español y con la proyección mediática que la disquera les proporcionó, les representó un reto y a la vez, sentó las bases del *rock and roll* en español en toda Iberoamérica, ya que con ello comenzó una dinámica rentable, que consistió en la selección de temas probados y exitosos en el mercado estadounidense y adaptarlos al español, con la intención de obtener el gusto del público; pero por otro lado, se limitó por

---

<sup>107</sup>Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. I (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 50-51.

parte de las compañías disqueras, las composiciones originales de los grupos de entonces afirma González.<sup>108</sup>

La casa productora Columbia puso a la venta un disco con los temas “Rock de la cárcel” y “Confidente de secundaria”, el que tuvo una respuesta favorable por parte del público juvenil; a manera de estrategia comercial, fueron puestos en el mercado cinco temas más; cada sencillo, logró vender miles de copias, por lo que la disquera decidió editar un disco que incluyera todos los temas al que titularon “Rock en español con Los Teen Tops”, a la vez, las canciones contenidas en el material discográfico, fueron programadas en las radiodifusoras. Debido al éxito obtenido, la compañía disquera decidió promover al grupo en los países de habla hispana, donde tuvieron popularidad, convirtiéndose en modelo a seguir para nuevos artistas; opinión que comparten los autores citados.

A comienzos de 1961 salió al mercado el segundo disco de larga duración de *Los Teen Tops* y, a finales de año, un tercer disco, dejando de manifiesto el éxito del grupo. Para entonces, en sus presentaciones en vivo, Enrique Guzmán y César Tavera, se alternaban en la voz, lo anterior debido a que la disquera promovía la carrera artística como solista de Enrique debido a la popularidad de que gozaba entre las jóvenes mexicanas y latinoamericanas. Lo anterior, fue replicado por otras compañías discográficas, lo que les generó altas ventas según afirma Rafael González.<sup>109</sup>

El 15 de septiembre de 1961 en Veracruz, Enrique Guzmán cantó por última vez con *Los Teen Tops*; su carrera como solista despegaba fuertemente afirma González; debido a lo anterior, el grupo tuvo varios vocalistas que no lograron proyectar la vitalidad de Enrique, sin embargo entre 1962 y 1963 sacaron a la venta dos discos más editados por CBS y realizaron una gira por Argentina, pese a ello, su popularidad decayó, debido también, a la aparición de nuevos estilos musicables que para las compañías discográficas y los medios de comunicación resultaban más redituables como la balada romántica. Para 1965 el grupo dejó de tocar regularmente; al fallecer Sergio Martell en 1968, *Los Teen Tops* quedaron a cargo de los hermanos Martínez, sus fundadores, que sin el apoyo que tuvieron en sus primeros años por parte de la disquera, trataron de mantener vigente al grupo, el que esporádicamente tuvo presentaciones en festivales y algunos conciertos, incluso, contando

---

<sup>108</sup> *Ibídem*, p. 51.

<sup>109</sup> *Ibídem*, pp. 51-52.

en la voz con Enrique Guzmán. El 16 de septiembre de 2015 falleció Manuel “Maní” Martínez, quedando Jesús al frente de la agrupación mexicana<sup>110</sup> que en la década de los sesenta fue la más célebre y representativa según afirma Jaime Almeida, de esos años en que el *rock and roll* llegó a nuestro país y tuvo un primer auge.<sup>111</sup>

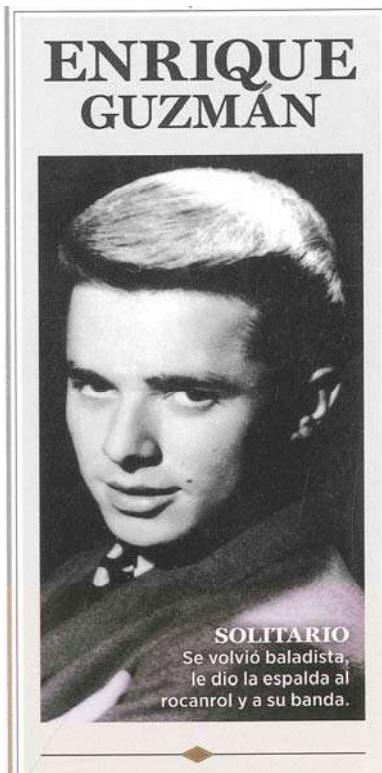


Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 12 de diciembre de 2013, pág. 16.

A principios de la década de 1960 en Estados Unidos los “ídolos” del *rock and roll* perdían vigencia dando paso al *twist* como ritmo de moda, por el contrario en México, el género comenzaba su historia con versiones locales de Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis y otras figuras que en el país vecino sus carreras perdían popularidad, siendo remplazados por cantantes solistas como Paul Anka, Bobby Darin, Pat Boone, Ricky Nelson, Bobby Vinton y Neil Sedaka que gozaban del apoyo de los medios de difusión y del gusto del público, los cuales, interpretaban principalmente balada romántica. Esa tendencia y preferencia de las compañías disqueras, provocó que en nuestro

<sup>110</sup> *Ibídem*, p. 52.

<sup>111</sup> Almeida, Jaime, “Los Teen Tops”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 16.

país varios vocalistas abandonaran sus agrupaciones para seguir sus carreras como solistas, tal fue el caso de Enrique Guzmán, César Costa, Manolo Muñoz entre otros.

Las baladas, muchas de ellas surgidas del Festival de San Remo de Italia, fueron de la preferencia de las radiodifusoras nacionales, los solistas, ahora acompañados de grandes orquestas y de arreglos musicales elaborados, provocaron que la escena musical juvenil mexicana cambiara afirma Julia Palacios. Dicho fenómeno propició el surgimiento de los “grandes ídolos musicales” también llamados “estrellas”, donde las mujeres tuvieron presencia importante, tal fue el caso de Angélica María y Julissa entre otras. Para la industria de la música, la fórmula del “ídolo juvenil”, resultó más rentable, manejable e inofensiva que la de un grupo de *rock and roll*, además de ser acorde a la imagen moral social que se pretendía tuvieran los jóvenes de esa época sostiene Palacios.<sup>112</sup>

Alberto Vázquez y Vianey Valdés fueron dos de los cantantes solistas que también destacaron en esa época; esta última, originaria del Norte del país, fue poseedora de una fortaleza vocal y presencia escénica destacable, característica que también mostró al ser ejecutiva de Discos Peerles como directora artística, puesto reservado para hombres, por lo que fue pionera en dicho campo. Como ella, varios artistas surgieron del Norte del país, contrarrestando el exceso de baladistas en la escena musical, ya que algunos, como *Los Rockin Devils*, interpretaron géneros como el bailable *a go go*. Jorge Bátiz y su hermana Baby, llegaron de Tijuana al “Café Harlem” propiedad de *Los Rebeldes del Rock*, interpretando *blues*, pero tuvieron poca difusión, sin embargo, fueron parte fundamental de los “cafés cantantes” afirma Palacios.

La radio, predominante en el México de los años sesenta, así como la televisión, fueron los medios por los cuales se difundió, como se ha señalado, el *rock and roll*, mismos que dieron prioridad al “ídolo juvenil” a mediados de la década, por lo que los espacios por excelencia para escuchar a grupos rocanroleros fueron los “cafés cantantes”, sitios reservados para jóvenes donde se ejerció libertad musical afirma Palacios.<sup>113</sup> Surgidos entre 1961 y 1962, fueron locales de tamaño reducido, aunque algunos, los menos, tuvieron capacidad para 300 o 500 personas; inspirados en los “cafés beatniks” surgidos en Nueva York, donde se discutía sobre filosofía, se leía poesía y se escuchaba música, aunque esto

---

<sup>112</sup> Palacios, Julia, “Aviéntense Todos. Los grandes años del rock y pop en México”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 26.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 29.

último no era lo primordial. El caso mexicano fue distinto, en ellos, lo principal fue bailar *rock and roll*.

En los cafés, muchos grupos iniciaron y proyectaron sus carreras; abrieron sus puertas por más de cinco años donde asistieron jóvenes, muchos de ellos menores de edad, por lo que no se vendieron bebidas alcohólicas de manera abierta. Fueron los escenarios donde el *rock and roll* en vivo encontró un lugar para su libre expresión; tuvieron nombres extravagantes como “La Rana Sabia”, “La Telaraña” o el “Chapeau Melon”. Su éxito fue la razón de su ocaso señala Federico Rubli, debido al autoritarismo gubernamental, en 1965, el regente de la Ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu, ordenó su cierre definitivo con el pretexto de una “campaña contra el ruido” y para combatir el consumo y tráfico de drogas, lo que demuestra según Federico, el temor que tuvieron las autoridades de esos años a que los jóvenes se reunieran.<sup>114</sup> Por lo anterior, el *rock and roll* pareció vivir su primer olvido.

---

<sup>114</sup> Kaiser Rubli, Federico, “Los Cafés Cantantes”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 31.

## II.4.- El fin de una época.

Acontecimiento importante de la escena rocanrolera de la primera mitad de la década de los sesenta fue la aparición de los “cafés cantantes” como se señaló en líneas anteriores. Surgieron en varias ciudades de la República mexicana como Guadalajara y Monterrey, inspirados por los “cafés beatnik” de los Estados Unidos, los cuales fueron centros de reunión de jóvenes intelectuales donde predominó el *jazz*, en México, centraron su dinámica en la presentación de grupos de *rock and roll*. Estos lugares fueron el foro más importante para muchos de ellos, algunos se presentaron en varios debido a su éxito. Sin embargo, como también se mencionó en párrafos anteriores, entraron en crisis hacia finales de la década cuando en un acto autoritario, el regente de la Ciudad de México Uruchurtu, ejerció un acoso férreo con la intención de cerrarlos bajo el argumento de que alteraban el orden público, atentaban contra las buenas costumbres y promovían las adicciones. El cierre pudo deberse también a que los dueños de los centros nocturnos los vieran como competencia, o que las autoridades gubernamentales, percibiendo un empoderamiento de la juventud, percibieran en ello un riesgo sostiene González.<sup>115</sup>

Lo anterior puede ser considerado como el primer golpe directo que las autoridades dieron a la naciente cultura del *rock* con la que los adultos se vieron intimidados, por ello, pocos fueron los cafés que sobrevivieron a las redadas y clausuras recurrentes, debido a esto, a principios de la década de los setenta ya no quedaba ninguno en la capital del país.<sup>116</sup> “Cafés cantantes” como el “Ruser” el “Harlem” o el “Sótano”, presentaron a nuevos rocanroleros provenientes del “interior” o de la frontera Norte de nuestro país; Javier Bátiz y los *Finnks*, y los *Tjs de Tijuana*, *Los Dug Dugs* de Durango, los *Yaqui* de Sonora y los *Rockin Devils* de Tamaulipas, fueron los músicos que interpretaron a finales de los sesenta un *rock and roll* más avanzado en cuanto a lo musical se refiere señala José Agustín, pero aun no hacían composiciones propias y sus interpretaciones eran en inglés, ya estos grupos creyeron poder hacer carrera en Estados Unidos y en esos años, afirmaron que el *rock* debía ser interpretado en inglés, ya que era su lengua original.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. I (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 92-93.

<sup>116</sup> *Ibídem*, p. 93.

<sup>117</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, p. 73.

Perseguidos, frecuentemente clausurados y constantemente difamados por las buenas conciencias de un México que en esos años se debatió entre la modernidad y la moralidad característica de esa época, los “cafés cantantes” terminaron por desvanecerse, lo que provocó que el *rock and roll* mexicano comenzara a diluirse de la luz pública debido también, al auge de los cantantes solistas, los cuales, tuvieron el apoyo de las compañías disqueras y de los medios de comunicación afirma Julia Palacios.<sup>118</sup> Por lo anterior, después de 1966 el *rock and roll* interpretado en español fue marginado, ya que comenzó a ser algo normal que los grupos cantaran en inglés y a considerarse que interpretarlo en castellano era propio de ignorantes o como lo califica Fernando Arana, cosa de “nacos” y “chaneques”;<sup>119</sup> términos usados para referirse con desprecio a quienes pertenecieron a clases bajas.

Arana, al igual que los autores antes citados, menciona que los grupos que comenzaron a surgir a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, como *Los Dug Dugs*, *Dangerous Rhythm* o Jorge Bátiz, prefirieron o no tuvieron otra alternativa que interpretar temas originales en inglés, ya que su intención fue migrar a los Estados Unidos o Europa a probar suerte como músicos, pero también, y esto lo destaca, porque los radioescuchas y consumidores de discos, principalmente de clase media, prefirieron la música importada, de igual forma, estuvieron convencidos de que era posible hacer *rock and roll* mexicano con letras originales, aunque fuera interpretado en inglés. A los grupos anteriores se les unieron otros como *Peace and Love*, *Zig zag*, *La Revolución de Emiliano Zapata*, *El Amor*, *Three Souls In My Mind* entre los más destacados, los cuales en un inicio, escribieron canciones en inglés pero con la intención de construir un movimiento de *rock and roll* nacional señala Arana.<sup>120</sup>

Con lo anterior, en nuestro país se llegó al fin de una época importante para el *rock and roll* mexicano que comercialmente se ha llamado “época dorada”; al margen de dicho calificativo, su relevancia radicó en la originalidad al interpretarlo en español, lo que consideramos constituyó un parteaguas en la historia del género y de la música popular en

---

<sup>118</sup> Palacios, Julia, “Aviéntense Todos. Los grandes años del rock y pop en México”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 29

<sup>119</sup> Arana, Federico, *Guaraches de Ante azul. Historia del rock mexicano*, México, María Enea, 2002, p. 153.

<sup>120</sup> *Ibídem*, pp. 154-155.

México y países de habla hispana. Etapa que en sus inicios, estuvo marcada por el anhelo de muchos jóvenes pioneros que lo único que querían era expresarse bailando *rock and roll*.

Destacamos esa primera etapa porque consideramos representó influencia para países de habla hispana como España y Argentina principalmente, naciones que para la década de los ochenta serían referentes importantes para el *rock* mexicano; para Chile, Colombia, Uruguay, Paraguay, Perú, Bolivia, Venezuela, México y sus grupos rocanroleros de principios de los años sesenta, fueron también fundamentales. En Argentina, lo que llegó con los años a ser un movimiento masivo y con características únicas, que se convirtió por derecho propio en una de las corrientes fundamentales de la música popular de esa nación sudamericana, extendió su influencia a toda Latinoamérica, comenzó como en México, a partir de la imitación de los músicos norteamericanos gracias a su industria musical y cinematográfica. La distinción de haber compuesto la primera canción original del género en español en el país gaucho, le corresponde a Johnny Tedesco, su tema “Rock del Ton Ton” y posteriormente “Vuelve primavera” de 1961, lograron tener éxito masivo y alcanzaron ventas de medio millón de discos, por lo que para 1962 sus temas se escuchaban en la radio y tuvo presentaciones frecuentes en la televisión.

La influencia de *Los Teen Tops* y sus adaptaciones al castellano de los primeros éxitos del *rock and roll* norteamericano, provocó que varios jóvenes argentinos siguieran su ejemplo, por lo que formaron sus grupos, *Los Jets*, *Los Pick Ups*, *Jackie* y *Los Ciclones*, *Los Dukes*, *Los Tammys* y *Los Wonderful's*; pero quienes destacaron fueron el grupo *Los del Fuego*, encabezados por su vocalista Roberto Sánchez, quien logró fama con el nombre de Sandro; se formaron en 1961 y en 1964 logran contrato con la compañía CBS para la grabación y promoción de un disco, del que destacó el tema “Hay mucha agitación” versión en castellano de “Whole Lotta Shakin On” de Jerry Lee Lewis. A pesar de su éxito, las compañías disqueras siguieron el mismo patrón que en México, promover la carrera artística de los vocalistas como solistas, en este caso, la de Sandro en 1967, con lo que el *rock and roll* también fue marginado señala Claudio Kleiman.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Kleiman, Claudio, “Orígenes del rock argentino”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 32-35.

Sandro (arriba), Johnny Tedesco (izquierda) y Pajarito Zaguri.



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 12 de diciembre de 2013, pág. 32.

El contexto en el que el *rock and roll* surgió en Argentina estuvo enmarcado a partir del golpe militar que derrocó al presidente Juan Domingo Perón en 1955 y hasta el retorno a la democracia en 1983, periodo en el que el país sudamericano estuvo dirigido por una serie de dictaduras militares que para Claudio Kleiman, marcarían las características del *rock* argentino o “*rock nacional*” como se le conoció en la década de los ochentas, como una música de resistencia cultural. Dicho periodo, sobre todo en las primeras décadas en que surgió y desarrolló el género, la situación política y social fueron marcadamente adversas para las expresiones artísticas, las que sin embargo lograron florecer, no sólo en la música, sino también en la plástica y la literatura, debido a las autoritarias y represoras dictaduras militares como las define Kleiman, las cuales, por lo general, persiguieron a jóvenes calificados por ellas como “peligrosos”, tan sólo por llevar el cabello largo.

Dicha situación provocó que el *rock and roll* en Argentina fuera un movimiento subterráneo y contestatario desde prácticamente sus inicios; fueron personajes como Javier Martínez, Litto Nebbia, Raúl Alberto Iglesias conocido con el nombre de “Tanguito”, Miguel Abuelo entre otros, así como lugares como “La Cueva” o el bar “La perla de Once”, los que mantuvieron al género musical vigente entre los jóvenes clase medieros, logrando, a mediados de la década de los sesenta, que los medios como la radio y la televisión difundieran al *rock and roll*, sin embargo, en la segunda mitad de la década, las autoridades

militares gobernantes, endurecen su postura y obligan a los grupos a recluirse a pequeños bares y sótanos afirma Kleiman.

Para 1968 el movimiento rocanrolero argentino generó sus propios medios de difusión, esto a pesar de la dureza de las autoridades, como la disquera independiente Mandioca, compañía pionera en promover exclusivamente *rock and roll* y la revista *Pinap*, donde los roqueros compartieron espacios con otros géneros musicales. La revista organizó en 1969 y 1970 los primeros festivales masivos del nuevo ritmo; con lo anterior, se dio inicio a un movimiento juvenil generacional que desde sus inicios tuvo la intención de tener alcances masivos, ahora lo sabemos a la distancia, incluso, fuera de las fronteras argentinas, lo que se consiguió en la década de los ochenta cuando llega a nuestro país precedido de éxito y reconocimiento continental.<sup>122</sup>

A España el *rock and roll* llegó durante la dictadura encabezada por el general Francisco Franco, iniciada al finalizar la Guerra Civil Española en 1939 luego del golpe de estado que la cúpula militar diera el 17 y 18 de julio de 1936 contra el gobierno democrático de la Segunda República y hasta su muerte en 1975. Durante su mandato, la libertad de expresión fue prohibida y la persecución contra los opositores fue cruenta. Hasta 1959, la España de Franco vivió en la autarquía señala Diego A. Manrique, ya que su política económica fue autoabastecerse y en teoría no se importó nada que no fuera estrictamente necesario, prevalecieron sin embargo, acuerdos comerciales con Estados Unidos e Inglaterra, pero todo producto proveniente de ambos países fue visto con recelo. En lo cultural, la cerrazón fue mayor dice Manrique, ya que libros, películas, discos, pasaron por el estrecho filtro de la censura establecida por el régimen franquista.

El país ibérico vivió en limbo en cuanto a música se refiere, debido en gran parte a que las disqueras extranjeras se instalaron hasta finales de la década de los cincuentas, promoviendo únicamente los géneros entonces llamados hispanoamericanos como el *bolero*, *el tango*, *mambo* y *cha cha chá*; permitida también fue la música proveniente de Francia e Italia, pero siempre vigilada por la dictadura. El *rock and roll*, fue visto como una aberración anglosajona, y fue señalado con la delincuencia juvenil característica de las sociedades democráticas; por lo anterior, era imposible que el nuevo género musical

---

<sup>122</sup> Kleiman, Claudio, "La situación política y social en tiempos del rock argentino", en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 47.

pudiera reproducirse y fuera del gusto de los jóvenes españoles, ya que en su mayoría eran pobres, además, fueron obligados a ingresar en el Frente de Juventudes, organización de adoctrinamiento gubernamental donde estuvieron estrechamente controlados.

A lo anterior puede agregarse que en España no existió una tradición de música juvenil, hubo sí, algunos cantantes y grupos que interpretaron *swing* sin mucho éxito; lo que predominó en el gusto popular fue la copla andaluza, que hablaba de grandes pasiones, vidas irregulares y dramas familiares. A pesar de ello, el *rock and roll* surgió de manera tímida, debido muy probablemente a emisoras radiales que se podían escuchar cerca de Madrid, Zaragoza y Sevilla que transmitían para los soldados norteamericanos por el acuerdo militar establecido en 1953 entre ambas naciones afirma Manrique.<sup>123</sup>

Sin embargo, lo anterior no alcanza para explicar cómo es que el *rock and roll* apareció en prácticamente todas las ciudades españolas a finales de los años cincuentas, pero apareció, sobre todo en Barcelona, que fue pionera en lo que precavidamente se llamó “música moderna” por parte de las emisoras de radio según afirma Diego A. Manrique. La capital catalana tuvo ventajas, su cercanía con Francia le permitió a sus jóvenes conocer las innovaciones musicales europeas y americanas, también, no exigió a sus músicos la obligación de afiliarse a un sindicato como en el resto del país, lo que les dio cierta libertad creativa y de asociación; es probable que por esa razón el primer grupo en grabar *rock and roll* fuera el barcelonés *Pájaros Locos* en 1959, a quienes en 1960 siguieron el *Dúo Dinámico* que a pesar de las circunstancias imperantes, gozaron de éxito y popularidad.

El *Dúo Dinámico* estuvo integrado por Manolo de la Calva y Ramón Arcusa, quienes a decir de Diego A. Manrique, fueron un fenómeno de masas, con histeria femenina y club de fans, circunstancia inédita en España. La continuidad de su carrera estuvo siempre sujeta al agrado de las autoridades, circunstancia que les permitió librarse del duro servicio militar obligatorio de dos años, sin embargo, en varias ocasiones fueron obligados a cantar y grabar con orquestas, alejándolos de su intención de convertirse en los *The Everly Brothers* españoles, grupo de hermanos norteamericanos que gozaron de éxito entre los años 1957 a 1961 interpretando *country* y *rockabilly*.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Manrique A. Diego, “El Rock de la cárcel”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 36-37.

<sup>124</sup> *Ibídem*, p. 37.

Dúo Dinámico



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 12 de diciembre de 2013, pág. 36.

El fantasma del *rock and roll* en Madrid pudo tener otra vía de entrada; para Manrique, fueron los hijos de militares, empresarios y diplomáticos de la élite franquista, ya que pudieron viajar al extranjero sin ninguna restricción e importar todo tipo de música e incluso, instrumentos. De manera velada, algunos de ellos gustaron del nuevo género y lo propagaron. El grupo madrileño *Los Estudiantes* fue pionero en la ciudad y logró incluir guitarras eléctricas y amplificadores entre sus instrumentos, los que fueron vistos con cierto temor ya que se pensó podrían causar un incendio. Tocaron junto a otros grupos en el Circo Price, sitio que organizó conciertos en vivo donde los músicos prácticamente no cobraron, llegando a reunir hasta dos mil personas, adolescentes y jóvenes en su mayoría, hecho que llamó la atención de las autoridades, lo que provocó su cierre y prohibición de conciertos masivos a partir de 1964, ya que no faltaron las notas periodísticas del diario *Pueblo*, órgano cercano al franquismo que exageró los hechos registrados en los eventos musicales.

Para los jóvenes músicos españoles, el aprender los secretos del *rock and roll* fue como descifrar jeroglíficos egipcios afirma Manrique, ya que conseguir instrumentos adecuados era prácticamente imposible, además, no tuvieron referentes cercanos en el continente a quién imitar o tomar ejemplo, por lo que su punto de partida fueron las agrupaciones mexicanas, principalmente *Los Teen Tops*, gracias a que en 1960 y 1961 sus discos fueron distribuidas en la Península Ibérica, de igual manera, fueron promocionados en la radio por la compañía Fontana, que también promocionaría a otros grupos como *Los Locos del Ritmo*. Los mexicanos, resultaron accesibles, imitables y simpáticos, aunque

algunas palabras y frases resultaron extrañas para los españoles como “agujetas de color de rosa” tema de *Los Hooligans*, ya que agujetas fue un término utilizado para referirse a dolores musculares provocados por esfuerzos poco acostumbrados, también la frase “mi novia popotitos” de *Los Teen Tops* por ejemplo; pese a estos inconvenientes, el *rock and roll* mexicano fue importante para sentar las bases de un movimiento musical que surgió con fuerza en la década de los setenta a la muerte del dictador, y que en los ochenta fue un referente para México en lo que al resurgimiento del *rock* se refiere.<sup>125</sup>

Por todo lo expuesto con anterioridad, puede suponerse que el *rock and roll* interpretado en español solamente surgió en México, Argentina y España; se pasa por alto que como movimiento cultural juvenil, se extendió con gran velocidad desde el Río Bravo hasta Tierra del Fuego, a su paso, adquirió distintos matices, acentos, técnicas, instrumentos, sueños, anhelos, dramas sociales, cotidianos o generacionales. En ese recorrido e historia, existieron denominadores comunes cuando de observar la situación social en que hizo su aparición en los distintos países de habla hispana como los fueron, marginación, desempleo, analfabetismo y represión social, generalmente vividos por las clases menos favorecidas. En la década de los cincuentas y sesentas, las sociedades latinoamericanas tuvieron más en común con los afroamericanos de las plantaciones algodoneras del sur de los Estados Unidos que con los artistas de Nueva York, los cantantes *country* de Nashville o los glamorosos roqueros británicos afirma José Luis Guzmán M.<sup>126</sup>

Debemos considerar también que los años del surgimiento y expansión del género musical en cuestión, fueron los años de la Guerra Fría, que en América Latina tuvo escenarios dignos de revisión y análisis profundos, donde se hicieron presentes la paranoia y el conservadurismo del gobierno norteamericano, que consideró a los países latinos como su “patio trasero” según afirma José Luis Guzmán, por lo que apoyó la instauración de regímenes represores y autoritarios que vieron en todo lo que no comprendieron, como el *rock and roll*, conjuras de conspiración y revoluciones socialistas.

Una constante fueron los gobiernos encabezados por militares, por ejemplo, Colombia, en un lapso de trece años tuvo cuatro presidentes y un golpe militar; Uruguay fue gobernado por una Junta Militar de 1952 a 1967; al frente del gobierno paraguayo

---

<sup>125</sup> *Ibídem*, p. 39.

<sup>126</sup> Guzmán M. José Luis, “Cómo nació el otro rock en español. En Chile, Colombia, Uruguay, Paraguay, Perú, Bolivia y Venezuela”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 41.

estuvo el general Alfredo Stroessner de 1954 a 1989. Perú en doce años tuvo cuatro presidentes, todos generales, a pesar de ello, en 1968, se impuso una Junta Militar; Venezuela también en un lapso de doce años tuvo cinco gobernantes al igual que Bolivia, lo que habla de la inestabilidad política de la región y del protagonismo de las fuerzas armadas en tal circunstancia. En el anterior panorama, José Luis Guzmán afirma que resultó casi un milagro que la gente haya podido reunirse y que un movimiento juvenil como el del *rock and roll* lograra gestarse. En Colombia por ejemplo, los primeros grupos surgieron a partir de 1957 como *Los Teenagers*, *Los Daro Boys*, *Los Black Stars* o *Los Golden Boys*, los cuales comenzaron mezclando el género musical con ritmos tropicales como *la cumbia* que fue lo que las emisoras radiales preferían señala Guzmán.<sup>127</sup>

El *rock and roll* llegó a Chile en 1959 después de que un joven de origen austriaco que se hizo llamar Peter Rock grabara y promoviera los temas “Baby I Don’t Care” y “Something Happened” que Elvis Presley hiciera famosos en la Unión Americana; con ello, nace un movimiento conocido como “La Nueva Ola”, que se caracterizó porque los cantantes utilizaron nombres artísticos en inglés y reprodujeron temas exitosos en Estados Unidos o Inglaterra, situación similar a la de México y otros países latinoamericanos. El primer grupo chileno que obtuvo difusión y reconocimiento por los medios fue *The Ramblers*, quienes en 1962 interpretaron el tema “El Rock del Mundial” compuesto para La Copa de Fútbol Chile 1962 cantado en español.

Sin embargo, y por extraño que pueda parecer dice Guzmán, el primer disco de *rock and roll* producido en América Latina provino de Bolivia en 1956 o 1957. *The Fabulous Monteros García* estuvo conformado por Luis y Víctor Monteros García cantante y guitarrista el primero y baterista el segundo, en el contrabajo estuvo un músico de apellido Hayes. En el lado A del disco se encontraba el tema “Blue Suede Shoes”, canción que Carl Perkins, cantante de *rockabilly* hiciera famosa en 1956 y en el lado B del disco, el tema “Good Rocking Tonight” de 1947 original de Roy Brown, músico afroamericano pionero del *rock and roll* y que los mexicanos *Teen Tops* adaptaron al español. *The Fabulous Monteros García* tuvieron la característica de grabar prácticamente los mismos temas que Elvis Presley en esos años y promoverlos en Bolivia.

---

<sup>127</sup>*Ibídem*, p. 41.

A Perú, Paraguay y Uruguay el nuevo género musical llegó en la década de los sesenta cuando los grupos británicos como *The Beatles*, gozaron de fama mundial, lo que fue conocido como la “Ola Inglesa”; en estos países, al igual que en México, el *rock and roll* en sus inicios no resultó atractivo para los jóvenes, fueron músicos intérpretes de *tango* y *jazz* quienes adoptaron la nueva música. En Uruguay, desarrolló líneas estilísticas propias afirma José Luis Guzmán, teniendo como principales exponentes al grupo *Los Shakers*, cuya formación jazzística les facilitó componer sus propios temas, su disco lo nombraron “La conferencia secreta del Toto’s Bar” donde hicieron coincidir al *tango* con el *rock and roll* en su tema “Más largo que el ciruela”. También de Uruguay destacaron *Los Delfines*, *Los Gatos*, *Días de Blues*, quienes junto a Leo Antúnez, le integraron al género sonidos que Guzmán califica como afrouruguayos, lo que con el paso de los años se conoció como “candombe beat”. <sup>128</sup>

En Paraguay, bajo la dictadura de Stroessner, el *rock and roll* apareció hasta mediados de la década de los sesenta; los grupos interpretaron temas exitosos en Estados Unidos, pero debido al autoritarismo del gobierno, fue un movimiento clandestino dice Guzmán. Los grupos que destacaron fueron *La Banda de la Luz Cósmica*, *Ataúd* y *Los Búfalos*. Para el caso peruano, destacaron *Los Incas Modernos* y *Los Sunset*, ambos surgidas en 1963; para 1964 aparecieron *Los Saicos*, quienes fueron pioneros en Sudamérica en componer letras en español, sin embargo, bajo la dictadura militar encabezada por el General Juan Velasco Alvarado y su discurso “nacionalista”, todo lo extranjero fue visto con recelo, por lo que el *rock and roll* fue censurado señala Guzmán <sup>129</sup> por provenir de los Estados Unidos, situación que parece contradictoria, ya que el gobierno militar, gozó de su apoyo.

En Venezuela destacó el grupo *Los Impala*, surgidos en 1959 en Maracaibo, su éxito llegó en 1964 cuando cantaron en español adaptando temas de *The Beatles* y de los mexicanos *Teen Tops* y de *Los Apson*. Su éxito los llevó a tener presentaciones en países del continente americano y España. Otro grupo exitoso fue *Los Supersónicos*, formados en 1962 con el apoyo de la televisión venezolana, sus temas, algunos en español, fueron adaptaciones de *The Beatles* y de *The Beach Boys*. El furor que el *rock and roll* causó en Venezuela, llevó a sus jóvenes a buscar y exigir espacios para expresarse, encontrándolos

---

<sup>128</sup> Ibídem, pp. 41-42.

<sup>129</sup> Ibídem, p. 42.

en las calles, principalmente en la Avenida Sabana Grande, donde se tocaba en vivo, sin embargo, la prohibición gubernamental llegó a finales de la década.<sup>130</sup>

Los jóvenes latinoamericanos al igual que los mexicanos se ponían al día de los movimientos culturales, sociales y políticos que se vivieron durante los años sesenta, principalmente de aquellos que surgieron en los Estados Unidos y que se extendieron a países europeos como lo fueron el hipismo, la liberación sexual, la experimentación con drogas, las comunas, las protestas contra la guerra de Vietnam, la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos, el rechazo a la sociedad de consumo, la ecología y la apertura a las experiencias espirituales orientales, a los que en América Latina se unió la lucha por la apertura democrática, por lo que muchos fueron encarcelados, torturados y desaparecidos

La música de fondo de dichos movimientos fue el *rock*, *The Beatles*, Bob Dylan, *The Rolling Stones*, *The Who*, *The Doors*, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, *Pink Floyd*, fueron referentes mundiales y por ende, influencia para los músicos mexicanos. En México, el *rock* tuvo presencia discreta en el movimiento estudiantil de 1968, los estudiantes no lo hicieron propio como en otros países del orbe, sí lo fue la llamada “canción de protesta latinoamericana” con exponentes en nuestro país como Violeta Parra y Oscar Chávez; tampoco los grupos roqueros que se formaron en la década de los setenta tomaron el movimiento como referente, debido tal vez al duro mensaje que las autoridades mandaron a los jóvenes de alinearse al sistema o pagar con su vida cualquier desafío al mismo señala Rafael González.<sup>131</sup> Evidente fue que se llegó al fin de una época, donde la inocencia juvenil terminó, de igual forma la manera en que los jóvenes se expresaron. El *rock* también inició un nuevo camino.

---

<sup>130</sup> Kaiser Rubli, Federico, “Rocanroleando en Sabana Grande. El contexto del rock venezolano en los años sesenta”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 43.

<sup>131</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 96-97.

## **Capítulo III**

*Esperando el momento de hacerte vibrar.*

**De la prohibición al renacimiento del rock mexicano.**

### III.1.- Festival de Rock y Ruedas de Avándaro.

Los sesentas fueron una década de tensiones generacionales; el cuestionamiento e inconformidad ante el sistema imperante en el orbe fueron la bandera que muchos jóvenes enarbolaron; de pronto, los “rebeldes sin causa”, se dieron cuenta que tenían muchas, sobre todo, la de pretender cambiar el mundo, lo que sería su legado. El *rock and roll* también tuvo transformaciones profundas principalmente en Inglaterra, donde el género musical originario de los Estados Unidos fue mezclado con su vasta tradición musical; tomando como base al *blues* e incorporándole armonías y estructuras propias, lograron una inédita forma de interpretación de lo que a partir de entonces se conoció simplemente como *rock*. De Jamaica tomaron ritmos originarios que dieron paso al *ska*, del que se originó el *reggae*, ritmo desarrollado totalmente en la isla caribeña, siendo Bob Marley su principal exponente en esa década. En Estados Unidos del *rhythm and blues* surgió el *soul* y el *funk*, de la mezcla de estos géneros el *rock and roll* se alimentó, convirtiéndose en un canal de expresión para muchos músicos primero en el país anglosajón y posteriormente en todo el mundo, mismo que proporcionó hacia la segunda mitad de la década un ambiente de empoderamiento juvenil y de cuestionamiento al sistema establecido. A esta búsqueda por transformar el *rock and roll* se le conoció como *la psicodelia*.<sup>132</sup>

La frontera norte de nuestro país fue la primera en recibir la influencia de *la psicodelia* procedente de los Estados Unidos de América; de inmediato surgieron bandas integradas por jóvenes que emigraron a la capital de la nación para probar suerte en el medio artístico. La propuesta inicial fue reproducir de manera exacta la letra y música de las agrupaciones norteamericanas y británicas de la época como *The Beatles*, *The Beach Boys*, *The Doors*, Aretha Franklin, James Brown, *Pink Floyd*, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, *The Who*, *The Rolling Stones* quienes ya gozaban de éxito internacional. Tijuana, Monterrey, Reynosa y Durango vieron nacer a bandas rocanroleras como Javier Batiz and *His Famous Finks*, *Los Dug Dug's*, *El Ritual*, *La Tribu*, *Los Yaki*, *Bandido* y *Love Army* entre los más destacados; afirma Jorge R. Soto que probablemente por su lugar de origen el

---

<sup>132</sup> *Ibídem*, p. 93.

público y la prensa de la capital denominaron a este movimiento u oleada de músicos como “Rock chicano” u “Onda chicana”.<sup>133</sup>



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 12 de diciembre de 2013, pág. 75.

En la ciudad de México las agrupaciones provenientes de los estados del norte del país contaron con lugares donde desarrollar su actividad musical, fiestas privadas, foros universitarios y principalmente los cafés cantantes, pero al cerrar estos, se obligó a las bandas, tanto norteñas como locales, a buscar sitios donde presentarse. Hoteles como el Aristos y el Terraza Casino dieron oportunidad para que los grupos tocaran, a pesar de que el público era limitado y no siempre partidario de escuchar *rock*. Ante lo escaso de espacios adecuados, muchas bandas intentaron hacer giras al interior de la República, otras más sobrevivieron presentándose en fiestas privadas y escuelas preparatorias como el *Three Souls in My Mind* originarios del entonces Distrito Federal. Al sur de la capital, en San Ángel, una pista de hielo fue acondicionada para organizar conciertos de *rock*; cientos de jóvenes se agolparon para escuchar a las bandas que en la mayoría de las ocasiones tocaban

<sup>133</sup> Soto R. Jorge, “La Onda Chicana y el Rock del Norte”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 75.

sin cobrar, pero que contaron con la oportunidad de darse a conocer, el repertorio constaba de canciones de *The Beatles*, *The Doors*, *The Rolling Stones* entre otros, interpretadas por *Los Dug Dug's*, *Los Profetas* y los *Three Souls in My Mind*, agrupaciones que fueron las más solicitadas por el público juvenil asistente.

La dependencia del “Rock chicano” u “Onda chicana” de las producciones estadounidenses siguió siendo absoluta al finalizar la década de los sesenta y principios de los setentas, tal como lo fue en los días en que *Los Teen Tops* y *Los Rebeldes del Rock* estaban en escena, con la diferencia de que estos adaptaron las letras para cantarlas en español. En esos años quedó de manifiesto que existía en México una audiencia multitudinaria de jóvenes aficionados al *rock*, lo que representó un mercado con posibilidades de crecimiento, debido a ello, la radio y la televisión comenzaron a fijarse en estos grupos. Los retos que la industria del entretenimiento mexicano percibió para sentar las bases de una escena roquera atractiva fueron que los distintos grupos debían dejar de hacer copias y comenzar a crear temas originales, el otro problema o disyuntiva era si debían cantar en español o en inglés, se optó por esta última opción, ya que se creía que el mercado prefería el *rock* interpretado en su lengua materna sostiene Jorge R. Soto.<sup>134</sup>

Los medios y las disqueras fueron consientes de las posibilidades que representaron los grupos nacionales, aún así, fueron reservados al momento de invertir su capital; las condiciones impuestas para grabar y promocionar a las bandas locales fueron complejas para estos, horario de estudio limitado, presupuesto bajo y obligación de componer e interpretar canciones en inglés, olvidándose o dejando de lado la realidad de que la mayoría de los jóvenes mexicanos no eran hablantes de dicho idioma, sin embargo los grupos aceptaron, probablemente por ser escasas las oportunidades de grabar un disco y de ser difundidos por la radio, también, porque que lo anterior representaba la posibilidad de emigrar a los Estados Unidos de América y promover su música señala Jorge Soto, situación que no era ajena, pues a mediados de los años sesenta ya lo habían hecho Carlos Santana, Fito de la Parra y Abraham Laboriel, logrando éxito y reconocimiento. Fueron los grupos roqueros procedentes del norte del país quienes mejor se adaptaron a las

---

<sup>134</sup> *Ibídem*, p. 75.

condiciones prevalecientes a finales de los años sesenta y principio de los setentas, probablemente por su cercanía con la nación norteamericana.<sup>135</sup>

Para finales de la década de los sesenta, la mayoría de las nuevas bandas roqueras mexicanas que cantaban en inglés, se mostraron ajenas a los acontecimientos políticos que sucedieron en el país, como el movimiento estudiantil de 1968, que culminó de manera brutal con la matanza de estudiantes por parte de las instituciones armadas del estado mexicano con el argumento de defender a la nación de una amenaza promovida por el comunismo internacional, lo que puede interpretarse también como un mensaje a los jóvenes para alinearse con el sistema o de lo contrario sufrir las consecuencias, quizás por ello el alejamiento de los roqueros y su búsqueda por insertarse en el mercado anglosajón del *rock*. Para Rafael González en lo anterior pueden encontrarse elementos para definir lo chicoano, que puede ser aquello que se confunde entre dos naciones diametralmente opuestas,<sup>136</sup> y que a pesar de ello, sus jóvenes encontraron un punto de coincidencia y entendimiento en el *rock*, lo que representa un elemento de reflexión y estudio.

Al concluir la administración federal del presidente Gustavo Díaz Ordaz en diciembre de 1970, México y su sistema político resintieron los efectos de los problemas acumulados en la década anterior. El modelo económico hasta entonces imperante mostró debilidades, el desempleo y el subempleo crecieron, la excesiva concentración de la riqueza, la falta de apoyos en sectores estratégicos como la agricultura y la industria, provocaron que la legitimidad del régimen se pusiera en entredicho, sobre todo en algunos sectores de la clase media como los profesionistas. Al asumir la presidencia de la república, Luis Echeverría Álvarez, secretario de Gobernación del gobierno anterior, pareció tener conciencia del deterioro que afrontaba el régimen político sobre todo después de los hechos de 1968, por lo que se propuso recuperar la confianza de quienes ya no aceptaban el discurso oficial de que el Partido Revolucionario Institucional representaba estabilidad y velaba por los principios de la Revolución Mexicana afirman Josefina Zoraída y Lorenzo Meyer.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> *Ibídem*, p. 75.

<sup>136</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 96-97.

<sup>137</sup> Zoraída Vázquez, Josefina, Lorenzo Meyer, *Méjico frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776-2000*, México, FCE, 2013, pp. 211-213.

El movimiento estudiantil con su carga de asesinatos, desapariciones, torturas y encarcelamientos, tuvieron efectos profundos en la vida del país. A partir de entonces, muchos jóvenes creyeron que las vías para llevar a cabo cambios en México tenían que ser violentas, debido a ello surgieron distintos grupos guerrilleros a principios de la década de los setenta, las que tuvieron dos escenarios, en lo rural como en el Estado de Guerrero principalmente y en lo urbano como en la capital del país. Otros jóvenes que no vieron en la violencia un medio para el cambio, simpatizaron con las propuestas del movimiento hippie y su búsqueda de amor y paz; sin llegar a tomar al pie de la letra los postulados básicos, sí adoptaron rasgos como dejarse el cabello largo, el uso de drogas, la liberación sexual y el rechazo a la sociedad de consumo entre otros. En México el movimiento hippie o jipiteca como se le conoció, intentó acercarse a la forma de vida de las comunidades indígenas del país, adoptando incluso elementos de su vestir. Sin embargo, el término con el que muchos jóvenes, sobre todo de clase media se identificaron fue con el de “la onda”, palabra que se relacionaba con una aventura, un estado de ánimo, una manera de pensar, de hablar, de vestir o de percibir al mundo, así como rechazo a todo aquello alineado al sistema, “lo fresa”, que fue la antítesis de la “buena onda”. <sup>138</sup>

Lo anterior generó las condiciones propicias para que apareciera la Literatura de la Onda, término acuñado de manera despectiva en un principio por la escritora Margo Glantz y que reunió el trabajo de jóvenes escritores como José Agustín, René Avilés Fabila y Parménides García Saldaña entre otros, quienes crearon una escritura que tomó como recurso formal la manera en que los adolescentes y jóvenes de la época utilizaron para comunicarse; tocó, por medio de una lírica irreverente, el cuestionamiento del poder y reseñó la rebeldía imperante durante esos años afirma Rafael González. <sup>139</sup> Fue Parménides García quien con sus escritos contribuyó a darle un elemento de rebeldía al *rock* nacional; sus letras influenciaron a muchos músicos para componer canciones originales, ya que sus trabajos, como los califica Javier Hernández Chelico, se caracterizaron por tener sinceridad, antisolemnidad y estuvieron cargados de un lenguaje altamente juvenil, entendido esto como sinónimo de transgresión. Parménides buscó siempre contacto con los “chavos” de

---

<sup>138</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 137-142.

<sup>139</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, p. 95.

colonias y barrios pobres de la ciudad de México, hecho que lo convirtió en vocero y narrador de lo marginal desde sus entrañas.<sup>140</sup>

Parménides García



Imagen tomada de *Rolling Stone México*, 30 de junio de 2014. pág. 12.

La onda y el *rock*, sobre todo éste último, fueron para los “chavos” de clases bajas de los setentas, la energía que funcionó como su vía de expresión y comunicación, lo que se convirtió en un elemento de identidad, pero que no logró ser un movimiento articulado que permitiera cohesionarlos en la búsqueda de derechos, al contrario, su apariencia fue motivo de reiterados abusos por la autoridad,<sup>141</sup> la que continuó sin comprender aquello que se relacionó con los de menos edad. Situación que llegó a un extremo el diez de junio de 1971, cuando una manifestación estudiantil en la capital del país en apoyo a los estudiantes de la Universidad Autónoma de Nuevo León, fue emboscada por un grupo paramilitar conocido como “Los Halcones”, resultando en una nueva matanza de estudiantes. El presidente Luis Echeverría Álvarez se deslindó de los hechos y no hubo castigo para los responsables de los asesinatos, aun existiendo elementos para llevar a cabo una investigación exhaustiva que permitiera esclarecer los hechos, por lo que se convirtió en una mancha para su administración, pese a su discurso de acercamiento a los jóvenes.<sup>142</sup>

Los trágicos acontecimientos de 1968 y 1971, generaron un ambiente tenso en la sociedad, provocando que toda reunión pública, sobre todo de jóvenes, fuera vista con desconfianza por parte de las autoridades; en ese contexto, pensar en organizar un concierto

<sup>140</sup> Hernández Chelico, Javier, “Parménides García Saldaña. Una vida en el rol”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 30 de junio de 2014, p. 12.

<sup>141</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, p. 141.

<sup>142</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 377-378.

de *rock* como el llevado a cabo los días 11 y 12 de septiembre de 1971 en Avándaro Estado de México, puede, a la distancia, interpretarse como un acto negligente, intrépido, o algo ingenuo. Hoy, es evidente que sus organizadores no imaginaron las consecuencias políticas y sociales que ello implicó, mucho menos, lo que actualmente representa Avándaro para el *rock* mexicano.<sup>143</sup>

A la par de dicho ambiente de tensión, o a manera de respuesta, el “Rock u onda chicana” se consolidó al iniciarse la década; el surgimiento de grupos en varias ciudades de la República y el apoyo, aunque limitado, de la radio y televisión, hacían creer que el *rock* mexicano podía iniciar un movimiento de larga duración. El paso siguiente que se pensó lógico, fue la organización de festivales similares a los de Woodstock y Monterey en los Estados Unidos en 1969; también, a los realizados en países latinoamericanos como el de Plaza Berlín en Guatemala en noviembre de 1969 y el Festival de Ancón en Colombia de 1971. Lo anterior, y el concurso auspiciado por las autoridades del entonces Departamento del Distrito Federal a principios de 1971 en el que participaron aproximadamente 100 grupos bajo el nombre de Festival de Música Pop del D. D. F., que los asistentes bautizaron como “El Festival del Naranjazo” - ya que para mitigar la sed fueron vendidas naranjas, las que sirvieron para ser arrojadas a los grupos que el público consideró de mala calidad -, del que resultó ganador el grupo Tinta Blanca, teniendo la oportunidad de grabar un disco; probablemente hicieron considerar que en México existían condiciones favorables para llevar a cabo festivales con un número alto de asistentes.

En el mes de julio de 1971, a través de la radio y los principales diarios que circulaban en la ciudad de México, se anunció un festival de *rock* que se llevaría a cabo los días 4 y 5 de septiembre en la población de Avándaro en el Estado de México; la publicidad anunciaba a Javier Batiz, *Peace and Love*, *El Ritual* y a *Los Dug Dug's*, los que estarían presentes en la premiación de la carrera automovilística que tradicionalmente se llevaba a cabo en esa localidad, por lo que los anuncios presentaron al evento con el nombre de “Festival de Rock y Ruedas de Avándaro”. La empresa organizadora fue Promotora G. O. y su intención original fue que éste evento tuviera características de una “noche mexicana” típica de septiembre, pero amenizada con grupos de *rock*; enlazar ambos eventos era un hecho inédito en México y presentó retos, uno de ellos, los distintos públicos que podían

---

<sup>143</sup> *Ibídem*, p. 378.

darse cita, por un lado las carreras de automóviles fueron del agrado de la clase media y clase alta, mientras que el *rock* fue cada vez más del gusto de jóvenes de bajos recursos económicos, otro, el lugar, ya que la localidad se había convertido en un sitio de descanso de un estrato económicamente alto y existía la posibilidad de rechazo al evento.

Federico Rubli, quien en esos años fuera colaborador de la revista semanal *México Canta*, además, testigo presencial en Avándaro, narra en su texto que los organizadores del festival fueron en un inicio Eduardo López Negrete, dueño y director general de Promotora G. O. y su socio Justino Compeán, vicepresidente también de McCann Ericsson Stanton, compañía dedicada a la publicidad a nivel mundial. Los jóvenes empresarios sumaron al proyecto a Luis de Llano, quien era director de promoción de Telesistema Mexicano S. A., antecesor de lo que hoy es Televisa, para que se encargara de la producción. Armando Molina, quien había formado unos años atrás al grupo *La Máquina del Sonido* y estaba recién egresado de la carrera de comunicación de la Universidad Iberoamericana, fue contratado por Eduardo López para contactar a los grupos que tocarían en el festival, también se unió Alfonso López Negrete, hermano de Eduardo y quien estuvo encargado de coordinar varios aspectos de producción y operación. El presupuesto que se destinó para la contratación de los grupos fue de 40 mil pesos de esos años, la idea era contar con la presencia de *La Revolución de Emiliano Zapata* y Javier Batiz, quienes argumentando conflicto con el pago y las fechas señaladas, declinaron la invitación.

Al avanzar con los preparativos, los organizadores decidieron hacer un evento de mayor alcance, que contara con los principales grupos del momento, los que tocarían un sábado y al domingo siguiente se realizaría la carrera de autos; Armando Molina, sin alterar el presupuesto original contrató a 12 bandas, las que cobrarían tres mil pesos aproximadamente. El elenco quedó integrado por *Peace and Love*, *El Ritual*, *Bandido*, *El Epílogo*, *Los Dug Dug's*, *Tinta Blanca*, *Tequila*, *Los Yaki*, *El Amor*, *Love Army*, *Three Souls in my Mind* y *Tribu*, éste último no se presentó y su lugar lo ocupó *La División del Norte*. La fecha se programó para los días 11 y 12 de septiembre.

Rubli dice que establecida la fecha del “Festival de Rock y Ruedas de Avándaro”, - el Woodstock mexicano -, el paso siguiente fue conseguir los boletos de entrada, los que se vendieron en la agencia Chrysler Automex, única distribuidora oficial, ubicada en la Avenida Cuauhtémoc esquina con Obrero Mundial, con un precio de veinticinco pesos, un

equivalente a dos dólares de aquellos años; el costo fue accesible por lo que se agotaron los boletos, lo que motivó que muchos jóvenes se aventuraran, mochila al hombro, a la carretera desde el día viernes, todo, con la esperanza de que se les permitiera la entrada aun sin tener boleto, lo que finalmente sucedió.

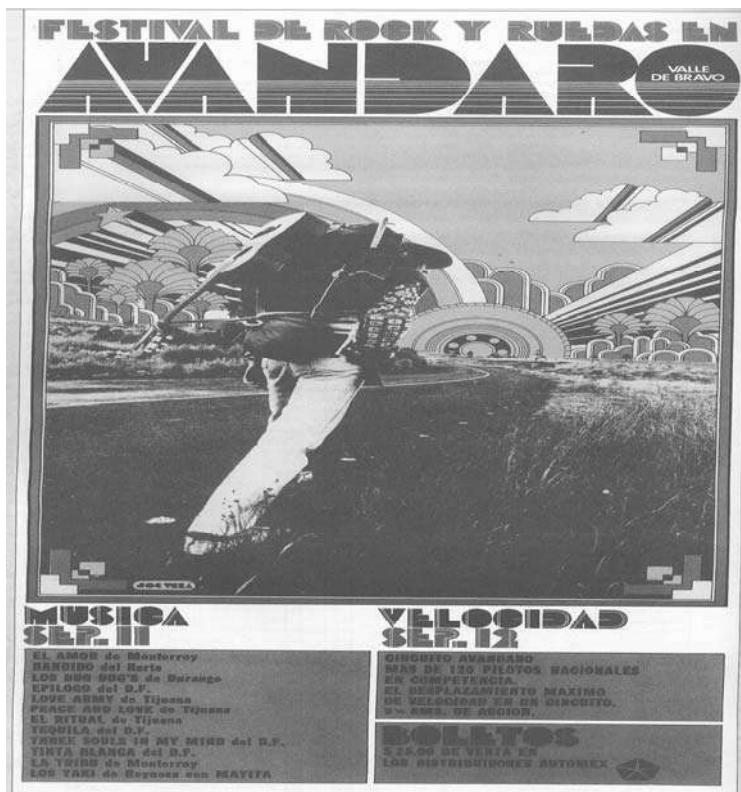


Imagen tomada de: Rubli, Federico, *Yo estuve en Avándaro*, pág. 4.

La caravana hacia el festival daba la sensación de ser interminable; se realizó en coches, autobuses, bicicletas, motocicletas, caminando y pidiendo “aventón”, por lo que el tránsito fue lento. En el trayecto fue notorio el ambiente festivo y de camaradería, características presentes durante todo el evento, fue como si los asistentes hubiesen sido conscientes de la trascendencia de lo que vivirían. Para Rubli, era necesario demostrar a las autoridades que los jóvenes mexicanos serían capaces de realizar un evento masivo sin que la violencia se hiciera presente. Por lo anterior, se acordó con el gobierno estatal que la vigilancia correría a cargo de jóvenes voluntarios, sin embargo, hubo presencia policiaca de alrededor de 400 elementos y unos 100 del ejército federal.<sup>144</sup>

<sup>144</sup> Rubli, Federico, *Yo estuve en Avándaro*, México, Tricel Ediciones, UNAM, Gobierno del Estado de México, 2016, pp. 8-13.

La noche del viernes llovió en la zona de Valle de Bravo, por lo que el amanecer del sábado fue frío y fangoso, situación que hizo temer a los organizadores que ésta se presentara durante el evento e impidiera tocar a los grupos; lo anterior, no mermó los ánimos de los asistentes que para esa mañana ya se contaban por miles y aun seguían llegando. Con la finalidad de probar el equipo de sonido, varios grupos que no estaban en el programa oficial tocaron durante el día, entre ellos, *La Fachada de Piedra* originarios de Guadalajara, *La Sociedad Anónima*, *La Ley de Herodes*, *La Banda Soul Masters*, *Zafiro*; prueba de sonido que se conoció como “el prefestival”. A las ocho de la noche y tras el sobrevuelo de un helicóptero de desconocida procedencia - que fue objeto de insultos - que generó temor entre organizadores y algunos asistentes, se encendieron las luces del escenario y al grito de ¡Avándaro!, *Los Dug Dug's* dieron inicio al festival roquero con el sonido de su guitarra eléctrica provocando el entusiasmo de los aproximadamente 300 mil asistentes que esa noche, sin percatarse de ello, fueron testigos de un evento histórico.

Poco después de una hora de iniciado el festival subió al escenario - el que siempre permaneció lleno de técnicos, organizadores, amigos y familiares de los músicos -, *La División del Norte*, quien mantuvo al público eufórico; fue durante su participación que se produjo el famoso acto de quien fue bautizada como “la encuerada de Avándaro”. Federico Rubli describe que caminando entre la gente, se percató de que en el techo de un tráiler estacionado a un costado del escenario, se encontraba una joven morena de cabello largo, lacio y negro con una cinta alrededor de la cabeza, quien bailaba al ritmo de la música y que se había despojado de sus pantalones, lo que generó la algarabía de quienes la miraban; no sonreía, únicamente bailaba y continuó así durante varios minutos hasta que se quitó toda la ropa, por lo que después de un rato, personal del festival la retiró y nunca más se supo de ella a pesar del afán de la Revista Piedra Rodante por encontrarla, publicación que en enero de 1972 dio a conocer una entrevista, la que en el medio periodístico de la época se consideró como una fabricación, ya que su director Miguel Aceves pretendió vender números y rescatar a la revista de la debacle financiera que sufría entre otras cosas por la censura al rock post Avándaro. <sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Ibídem, pp. 18-19.

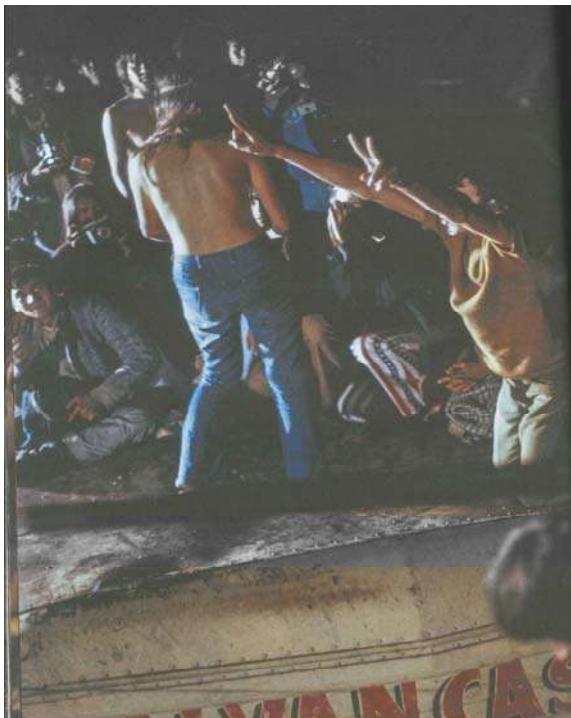


Imagen tomada de: Iturbide, Graciela, *Yo estuve en Avándaro*.

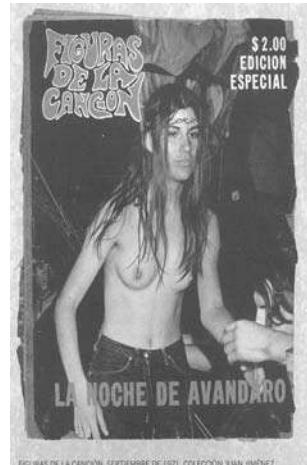


Imagen tomada de: Rubli, Federico, *Yo estuve en Avándaro*, pág. 19.

Llegó el turno a la agrupación *Tequila* con su vocalista Marisela Durazo, la cual, con la potencia de su voz y la excelente interpretación de *blues* de la banda, lograron que la gente se entusiasmara aun más. Aunque el olor a marihuana fue evidente, su consumo no fue masivo, tampoco el de ninguna otra droga o de alcohol. Existieron rumores de que policías y soldados vendieron drogas, sin embargo Rubli, testigo presencial del festival, señala que si eso fue verdad, fue realizado de manera discreta. Hecho que posteriormente fue exagerado para desacreditar al evento. Tocó el momento de subir al escenario a *Peace and Love*, los que con su canción “We Got The Power”, subieron los ánimos de la gente, la que entre aplausos y gritos comenzó a corear la melodía en un inglés a la “mexicana”. El líder de la banda invitó entonces a hacerlo en español, y al grito de “tenemos el poder”, que fue secundado por los casi 300 mil asistentes, generó que la estación de radiofónica XERPM Radio Juventud, comenzara a hacer cortes en su transmisión, los que aumentaron cuando Ricardo Ochoa lanzó el grito de “¡chingue su madre el que no cante!”, ya que estas palabras eran intolerables en la radio de la época.<sup>146</sup>

<sup>146</sup> *Ibídem*, pp. 21-22.

Después de los cortes radiales, los funcionarios de la Secretaría de Gobernación que monitoreaba la transmisión, seguramente consideraron esta situación peligrosa, tal vez creyendo que lo que seguía era el llamado a tomar las armas especula Federico Rubli; sin tener claro que pasó dar, el grupo *Peace and Love* interpretaba su última canción “Mariguana”, lo que posteriormente se le criticó a la banda por sus colegas músicos, ya que nuevamente invitaron al público a corear el estribillo a manera de “mari, marihuana”, lo que provocó que se ordenara por parte de la Secretaría, suspender la transmisión que Radio Juventud hacía, así como multar a sus locutores Félix Ruano Méndez Rubén López Córdova y Agustín Meza de la Peña, lo que marcó el inicio del cierre de puertas al *rock* mexicano en las radiodifusoras del país.

Uno a uno los grupos continuaron tocando a pesar de las fallas técnicas y de sonido que se presentaron. Cerca de las cuatro de la mañana del domingo 12 de septiembre, el cansancio y la presencia de militares dando rondines, bajaron el ánimo del público, por lo que la agrupación *Tinta Blanca* invitaba a no dejarlo caer con el grito que fue constante, ¡Avándaro! La bruma de Valle de Bravo estaba en su apogeo y aun se escuchaba *rock* en los altavoces de esa mañana; con los primeros rayos de sol, hizo su aparición el *Three Souls In My Mind* liderados por su vocalista Alex Lora, quienes interpretando excelente *rock* y *blues*, fueron dignos cerradores del Festival. La agrupación originaria del Distrito Federal finalizó su actuación interpretando la canción “Street Fighting Man” original de *The Rolling Stones*, mencionando que escogieron este tema en honor a los caídos en 1968 y durante el pasado 10 de junio; de esta forma, Avándaro cerró con un mensaje político ante la algarabía de los asistentes y la banda mostraba su postura ante el contexto social y político predominante en el país.

La narración de Rubli continúa y menciona que el festival culminó alrededor de las ocho de mañana del domingo siguiente sin que la carrera de autos pudiera llevarse a cabo, ya que no existieron las condiciones mínimas para realizarla, debido a que el evento creció de forma inimaginable, persistiendo en todo momento una convivencia pacífica y armónica, lo que en lo sucesivo contrastaría con la versión de las autoridades federales y de la prensa. Fue un fenómeno social masivo inédito en México, que no se repetiría hasta mediados de la década de los ochenta.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> *Ibídem*, pp. 24-29.

A pesar de que durante el evento no hubo incidentes graves que lamentar, la prensa nacional no tardó en condenarlo; de inmediato, los encabezados de diarios como *El Sol de México*, *La Prensa* y *el Heraldo de México*, afirmaron que durante el festival predominaron el desorden, la venta y consumo de drogas y las orgías sexuales, también, los noticieros radiofónicos hablaron de la degradación de los valores juveniles. Se dijo incluso que hubo atropellados y muertos durante los traslados a Valle de Bravo; situación esta última que sí se presentó durante la celebración del 15 de septiembre en el Zócalo capitalino sin que esto fuera motivo de primeras planas. Mientras los jóvenes asistentes se enorgullecieron de su comportamiento, Avándaro unió a México en su contra; funcionarios gubernamentales, empresarios, líderes religiosos, asociaciones civiles e intelectuales condenaron a quienes se dieron cita en la noche rocanrolera afirma José Agustín.<sup>148</sup>



Imagen tomada de: Rubli, Federico, *Yo estuve en Avándaro*, pág. 29.

Como se mencionó en líneas anteriores, el movimiento estudiantil de 1968 y la manifestación de 1971, con sus trágicos desenlaces, presentaron un contexto delicado como para pensar que por parte del gobierno se permitiera una concentración juvenil, sin embargo, el festival fue autorizado, probablemente para dar una muestra de tolerancia oficial, y porque seguramente pensaron que sería un evento acotado y de poca asistencia. Además, el que fuera combinado con la carrera de automóviles lo diluía más, ya que como también se mencionó, este tipo de espectáculos no eran del gusto de las clases populares, agregando, que el sitio elegido estaba alejado de la ciudad y era de difícil acceso. Por lo

<sup>148</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, p. 148.

anterior, consideramos que de parte de las autoridades federales y estatales se percibió poco riesgo para la realización del llamado Festival de Rock y Ruedas de Avándaro.

Para Federico Rubli, las autoridades federales no tuvieron una estrategia calculada ni planeada con antelación para, por medio del festival, lograr algún fin político. Lo que sí tuvieron fue una rápida capacidad para darse cuenta de que la forma en que se estaba desarrollando el evento, les daba la oportunidad de capitalizarlo con fines específicos que les beneficiaran, por ejemplo, inhibir las intenciones de buscar la candidatura de la presidencia de la República del gobernador del Estado de México Carlos Hank González, quien en esos años era un joven político que gozaba de carisma y se mostraba como reformista; pertenecía al grupo político de Atlacomulco, que era contrario al del presidente Luis Echeverría. De igual manera, mostrar ante la opinión pública la tolerancia que el Ejecutivo federal decía tener hacia los jóvenes, los cuales respondieron con libertinaje ante la buena voluntad de las autoridades, por lo que en lo sucesivo sería recibido con agrado el prohibir todo tipo de concentraciones juveniles.

Por lo anterior, Rubli considera que de inmediato se planeó una estrategia para desacreditar el festival; lo primero fue una amplia campaña de medios de comunicación para difundir el supuesto desenfreno con el que se comportaron los aproximadamente 300 mil asistentes. La fotografía de la “encuerada de Avándaro” sería utilizada para dicho fin. En un segundo momento la autoridad federal se deslindaría de responsabilidades señalando al gobierno estatal quien no supo controlar el evento. A la par, ya que el *rock* había demostrado ser más que una expresión musical al probar tener una amplia capacidad de convocatoria y unión, lo conveniente tendría que ser interrumpir su desarrollo; se controlaría su difusión en la radio sobre todo si se hacía en español y con letra “inconveniente”, por otro lado el interpretado en inglés sería permitido. Los permisos para presentaciones en vivo tendrían una excesiva carga burocrática, sobre todo si se rebasa una cierta cantidad de asistentes. Por último, los organizadores del festival, aparecerían como los responsables de los “desmanes” ocurridos.

Todo lo anterior sucedió y el *rock* fue desacreditado menciona Rubli; a partir de ese momento se le impusieron múltiples trabas, lo que trajo como consecuencia que muchos músicos comenzaran a dejar el género y buscaran trabajo en otros espacios laborales, por ello, el *rock* mexicano prácticamente desapareció de la radio, de la televisión, de la prensa y

de los estudios de grabación.<sup>149</sup> La onda y su literatura fueron satanizadas también y pronto esta última desapareció; los jóvenes de clase media la dejaron completamente de lado, a ella y al *rock*, siguieron fieles sólo los de clase baja y los marginados.<sup>150</sup> Así, Avándaro significó dos cosas, la cima del *rock*, sobre todo el denominado chico, y a la vez, el principio de su fin.<sup>151</sup>

Avándaro ocurrió por casualidad, sus organizadores nunca pretendieron un festival de gran magnitud, simplemente los rebasó y por supuesto no fueron capaces de prever lo que vino después. Hoy, a la distancia podemos revisar su relevancia como expresión contracultural, la que sin intención política, consideramos, estremeció las estructuras del sistema, ya que de manera pacífica, lo que debe resaltarse, fue una válvula de escape para todo el descontento que los jóvenes tuvieron para con el medio y autoridades que los rodearon. Como afirma Federico Rubli, fue la expresión mayor de un cuestionamiento largamente incubado, alimentado por una inquietud y una rabia crecientes contra la estructura patriarcal autoritaria de la sociedad mexicana.<sup>152</sup>

El festival permitió ver dos facetas de la condición humana que terminaron por enfrentarse, por un lado, la solidaridad, la armonía y la convivencia pacífica de miles de jóvenes convocadas por la música *rock*, por el otro, el instinto de sobrevivencia política de intereses particulares a cualquier costo. Para Luis de Llano, uno de los organizadores de Avándaro, fue un acontecimiento que oficialmente fue callado, y sus anécdotas se contaron entre susurros. No faltó quien dijo haber estado y no fue cierto, también, quien afirmó no haber ido y fue. Subraya que sólo quienes fueron parte de él, pueden afirmar que en la “escena del crimen”, no hubo tal, y que el castigo fue desproporcionado, que el lugar y el motivo significaron un accidente fortuito y maravilloso, ya que por primera vez, y no por razones políticas, millares de jóvenes alzaron la voz e invocaron a un “dios” llamado *rock*, y que sin importar la clase social, la escolaridad o la preferencia sexual, se unieron e hicieron temblar el suelo al grito de ¡Avándaro! Sin embargo, después del festival nada fue igual, sobre todo para la música *rock* y sus seguidores, ya que a partir de ese fin de semana, el ser joven y roquero, significó un peligro en potencia para el Estado y la sociedad. Sus

<sup>149</sup> Rubli, Federico, *Yo estuve en Avándaro*, México, Tricicle Ediciones, UNAM, Gobierno del Estado de México, 2016, pp. 30-35.

<sup>150</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, p. 150.

<sup>151</sup> Rubli, Federico, *Yo estuve en Avándaro*, México, Tricicle Ediciones, UNAM, Gobierno del Estado de México, 2016, p. 36.

<sup>152</sup> *Ibídem*, p. 36.

consecuencias determinaron la evolución del *rock* mexicano, el que a partir de ese momento se sumió en el más fatídico periodo de obscuridad, pero a la vez, lo convirtió en un signo de identidad, expresión y rebeldía para muchos jóvenes.<sup>153</sup>

Por su parte la televisión se unió a la campaña de desprestigio contra el *rock* mexicano, al promover e imponer otros estilos musicales como las baladas románticas y rancheras por ejemplo, las que fueron difundidas por el programa “Siempre en Domingo” conducido por Raúl Velasco. A lo largo de la década, los roqueros mexicanos no tuvieron cabida en ningún programa de la televisora, a menos que fuera para ser motivo de parodia o burla como la que hicieron el dúo de actores Enrique Cuenca y Armando Manzano “Los Polivoces” con su personaje “Armándaro Valle de Bravo” o Alejandro Suárez con “Vulgarcito”. En un plano formal, Avándaro fue señalado también por algunos intelectuales mexicanos como Carlos Monsiváis, quien desde Inglaterra señaló que el festival representó el colonialismo mental del Tercer Mundo, ya que los jóvenes cantaron canciones inocuas en una lengua y una música que no es la propia tratando de sentirse “gringos”; olvidando o desconociendo que durante el evento ondearon banderas mexicanas en las que en algunas se sustituyó el águila que devora a la serpiente por el símbolo de la paz, y muchas de las letras de los grupos participantes, aunque en inglés, eran composiciones originales. En una fotografía publicada en la *Revista Piedra Rodante*, se mostró a un joven de piel morena, con el dorso desnudo, cabello largo negro y lacio, montando un caballo durante el festival, para José Agustín, fue muestra de que el evento fue “mexicanísimo”.<sup>154</sup>

Mientras dio inicio la marginación del *rock* hecho en México, en el mundo vivía momentos de esplendor y de comercialización, sobre todo el generado en Inglaterra y los Estados Unidos. *La psicodelia* fue influencia y permitió el surgimiento de géneros musicales que tuvieron como base al *rock*, ejemplo de ello fueron el denominado *rock progresivo*, el que tuvo su antecedente en 1967 cuando *The Beatles* presentaron su álbum de estudio titulado “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” luego de 700 horas de grabación y que a consideración del también británico George Martin, músico, arreglista, director de orquesta e ingeniero de sonido, conocido como “el quinto Beatle”, revolucionó completamente a la industria por su sofisticación, señalando también que, su influencia

---

<sup>153</sup> *Ibídem*, p. 36.

<sup>154</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 148-150.

seguramente se sentiría mientras la música se escriba y actúe.<sup>155</sup> El *hard rock* nació, teniendo a sus primeros exponentes en los ingleses *King Crimson* y *Led Zepelling*, de igual manera surgió el *heavy metal* con *Black Sabbath*. El *pop rock* se popularizó con Elton John como su máximo exponente a nivel mundial, mientras que *Queen*, se vestía como una de las bandas más propositivas del *rock* en general. El *blues electrónico* evolucionaba con *The Rolling Stones* y Rod Steward.



Imagen tomada de: Iturbide, Graciela, *Yo estuve en Avándaro*.

---

<sup>155</sup> Cortes, David, *El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, México, Grupo Editorial Tomo, 2017, p. 17.

### III.2.- Hoyos Funquis, los años de la censura.

En los Estados Unidos de América, la mezcla del *soul*, el *funck* y el *rhythm and blues* generaron una original interpretación del *rock*, el que se consolidó en el gusto del público con artistas afroamericanos como James Brown, George Clinton, *Earth Wind and Fire* y Stevie Wonder. Por otro lado, músicos de origen anglosajón influenciados por las composiciones de Bob Dylan y tomando como base al *folk*, al *country* y al *rock*, desarrollaron propuestas de calidad en sus composiciones, grupos como *The Eagles* y *Creedence Clearwater Revival*, así como los solistas Carole King, Joni Mitchell y James Taylor, fueron sus principales exponentes.

El Hispanoamérica, el *rock* se desarrollaba entre dictaduras, sobre todo militares; destacando dos países donde adquirió matices propios que enriquecieron al género teniendo como característica que era en español, y que posteriormente fueron referentes para nuestro país, España y Argentina. Así, el *rock* en el orbe se diversificó, enriqueció y comercializó de una manera inédita. Por su parte, en México, tras el festival de Avándaro, los músicos roqueros debieron buscar caminos para subsistir, uno de ellos, el subterráneo. Por lo anterior, se abrieron foros en los que se tocaba en pésimas condiciones, generalmente se ubicaron en la periferia de las grandes ciudades, sobre todo en el Distrito Federal, siendo espacios como bodegas, terrenos baldíos, estacionamientos y algunos cines y teatros abandonados. Los conciertos o “tocadas” llegaron a convocar entre quinientos y mil jóvenes, pero en su mayoría no rebasaron los trescientos asistentes, que por lo general fueron “chavos” de bajos recursos económicos, proletarios y marginales. Estos sitios comenzaron a ser llamados “hoyos funquis”, nombre que se le atribuye al escritor Parménides García Saldaña.<sup>156</sup>

El término “funqui”, “fonqui” o “funkis” es utilizado de forma indistinta en las fuentes consultadas, por lo que para los efectos del presente trabajo de investigación, utilizaremos en lo sucesivo el empleado por el escritor Parménides García Saldaña, “funquis”, ya que fue uno de los primeros que lo utilizó.

Con lo anterior coincide José Agustín al afirmar que al no haber algo mejor, el *rock* mexicano tuvo que refugiarse en los sitios referidos con anterioridad. Menciona que estos

---

<sup>156</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 380-381.

sitos carecieron de condiciones mínimas de seguridad e higiene, donde los organizadores pagaron poco a los grupos y que coludidos con la policía local, generalmente atracaron a los asistentes. Lo anterior no impidió que los jóvenes se dieran cita en gran número, los que fueron muchachos de barrios pobres y periféricos de la capital del país, la que en esos años crecía sin un aparente control.<sup>157</sup>

El *rock*, negándose a morir en nuestro país, buscó lugares para sobrevivir, los que encontró en las colonias populares de la Ciudad de México. Por lo general, los pequeños conciertos fueron los domingos a partir de las cinco de la tarde con un costo que osciló entre los cinco y diez pesos, lo que equivalía a menos de un dólar de aquella época. Como se señaló en líneas anteriores, estos sitios fueron llamados “hoyos funquis”, los que el escritor Federico Arana describe como lugares terribles, insalubres, sórdidos, ultrajantes, hediondos, amenazadores y peligrosos, donde cualquier objeto podía ser utilizado como arma, por lo que mesas y sillas eran retiradas, también, para tener más espacio para el escenario y para los asistentes. Arana difiere con la versión de que fue Parménides García quien acuño el término, ya que la palabra “hoyo”, ya se utilizaba para referirse a un centro nocturno o un cabaret generalmente de baja categoría. Por lo que toca a la palabra “funqui”, tenía dos connotaciones, una, referente al género musical del *funck*, y la otra, despectiva, “hueles funqui”, es decir, mal o apesta; entonces, señala Arana, “hoyo funqui o fonqui” solamente fue un concepto que Parmédides replicó, eso sí, de forma acertada.

Por lo que a la marginación del *rock* se refiere, Arana señala que aunado a que el gobierno puso infinidad de trabas para su difusión, también debe señalarse que las clases medias se alejaron de él, por lo que a los empresarios del entretenimiento no les interesó más invertir en su promoción, prefiriendo la hecha en inglés como la *música disco* que comenzaba a tener popularidad.<sup>158</sup> Debe señalarse también, que la operación de los hoyos funquis fue tolerada por las autoridades, principalmente por funcionarios delegacionales de menor rango, los cuales, pedían una parte de las entradas para permitir el evento. Los organizadores y promotores de los hoyos fueron básicamente las mismas personas; uno de los más conocidos fue Paco Gruexxo, quien operó en Tlatelolco; regenteó los centros culturales y deportivos de la unidad habitacional por aproximadamente quince años hasta

---

<sup>157</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 151-152.

<sup>158</sup> Arana, Federico, *Guaraches de Ante azul. Historia del rock mexicano*, México, María Enea, 2002, pp. 304-305.

que salió del país, supuestamente por amenazas de políticos ligados al gobierno de la Ciudad de México.<sup>159</sup>

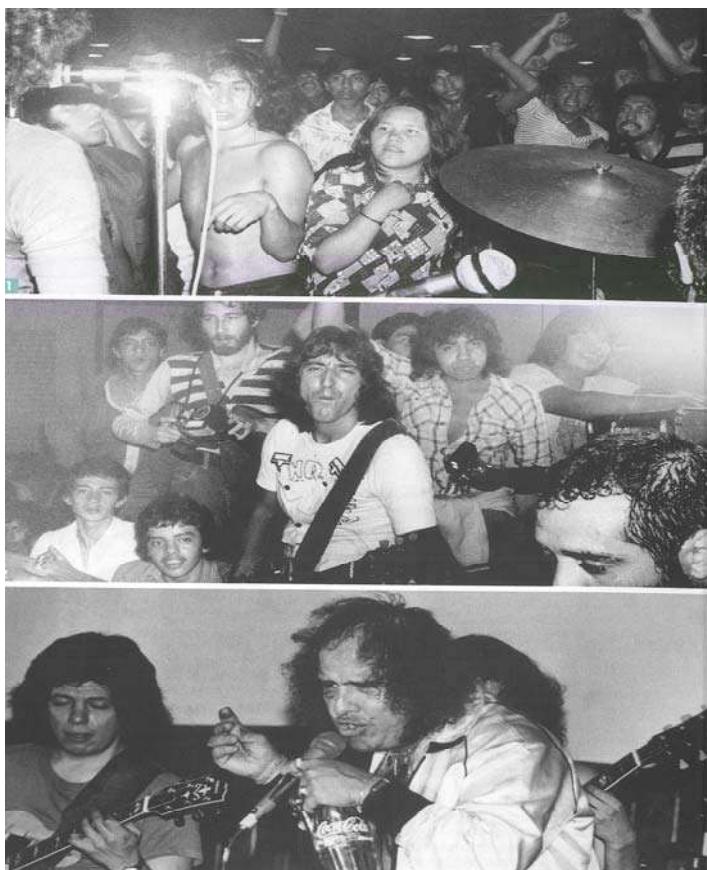


Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 30 de junio de 2014, pág. 29.

Los hoyos más conocidos se instalaron en locales de la colonia Guerrero, así como en Tlatelolco, Azcapotzalco, Iztapalapa y Zaragoza, donde estuvo uno que gozó de fama y fue conocido como “El Herradero”. Por lo general, las tocadas no se anunciaban abiertamente para tratar de evitar una redada por parte de la policía capitalina, por lo que en un evento, se informaba del siguiente, así como las bandas que tocarían. Sucedió también, que algún grupo que llegaba a algún hoyo, subía al escenario para tocar de improvisto. La marihuana, el cemento que se inhalaba y las cervezas siempre circularon, aunque de forma discreta y los asistentes generalmente guardaron buen comportamiento, aunque nunca faltaron los insultos a las autoridades y a los grupos que no fueron del agrado del público.

<sup>159</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. I (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, p. 382.

Al asilarse en la periferia urbana, el *rock* se desmasificó y proletarizó - como consecuencia lógica -, logrando con ello que reforzara una identidad social, sobre todo de los jóvenes del sector popular marginal señala Federico Rubli. Envuelto el *rock* en una sensación subterránea y periférica, los hoyos funquis fueron la respuesta a un ambiente de hostilidad, represión y humillación del que fue objeto. Fue en ellos, donde el *rock* mexicano perdió la inocencia de los primeros años y adquirió dureza, lo que comenzó a reflejarse en la música y letras de los grupos; siendo los más conocidos en ese circuito *El Ritual, Peace and Love, Love Army, Tinta Blanca, Javier Batiz, Los Dug Dug's*, <sup>160</sup> sin embargo, fue el *Three Souls in My Mind* encabezados por Alex Lora, la agrupación que se establecieron como los “reyes” absolutos de los hoyos durante los años setenta. A partir de un ritual y comunicación violentos con su público y confrontando a las autoridades con sus letras, las cuales fueron en español, se convirtieron en la banda más representativa de un movimiento marginal de *rock blues*, que fue conocido como *rock bandoso y duro*. El género del *rock punk* aún no se gestaba en el mundo, pero en México lo anterior fue algo que puede identificarse como un *protopunk*, el que contó con seguidores conocidos como “chavos banda”, muchos de ellos incluso conformaron pandillas señala Rafael González. <sup>161</sup>

*Three Souls in My Mind*



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 30 de junio de 2014, pág. 32.

El *rock punk* surgió a mediados de la década en Inglaterra en los barrios proletarios de ciudades como Londres, Liverpool, Manchester; contrastando con lo elaborado del *rock*

<sup>160</sup> Kaiser Rubli, Federico, “Hoyos Funkis. El refugio del rock en la era de la prohibición”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 30 de junio de 2014, pp. 28-29.

<sup>161</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 381- 382.

*progresivo*, la propuesta de éste género fue un sonido más básico, se caracterizó por rapidez al tocar los instrumentos y por sus letras que hablaron de depresión, violencia, sexo, entre otros temas. Bandas como los *Sex Pistols*, *The Clash* y *The Damned* influenciaron a los norteamericanos *Ramones*, *Talking Heads*, *Patti Smith* y *Television*.

La palabra *punk* es un coloquialismo que refiere a una persona agresiva y carente de confianza o algo que no sirve para nada. Este primer movimiento rápidamente se diluyó, pero nuevamente surgió a mediados de la década de los ochenta, años en que en México fue más visible y adoptado por jóvenes pobres que orgullosos proclamaron “Nuestro rey Cuauhtémoc fue el primer punk mexicano”. Fueron nómadas urbanos que gustaron de usar pantalones con parches y muchos cierres, botas tipo militar de color negro, chamarras con picos metálicos, playeras con figuras de grupos de *rock*, cabello largo y peinado a puntas. José Agustín señala que fue también un fenómeno de jóvenes “jodidos”, es decir, marginados, que por su imagen fueron rechazados. No tuvieron una manera específica de pensar, salvo la idea de que no valía la pena luchar por nada, pensamiento característico del *punk* de los ochentas en el mundo.<sup>162</sup>

A diferencia del *Three Souls in My Mind* - dueños indiscutibles de los hoyos funquis - la mayoría de los roqueros mexicanos no soportaron las condiciones hostiles que estos sitios ofrecieron, por lo que muchas bandas se desintegraron, otras cambiaron de género como *La Revolución de Emiliano Zapata*, que sobrevivieron en fiestas y bailes populares interpretando baladas y ritmos de moda, hubo aquellas que se volvieron grupos versátiles tocando en fiestas privadas. Grupos como el encabezado por Margarita Bauche decidieron unirse a las filas del folclorismo latinoamericano que iba tomando fuerza, los que tuvieron la oportunidad, se fueron del país. Entre las bandas que resistieron estoicamente los embates de la censura junto al *Three Souls in My Mind*, se encontraron *Los Dug Dug's*, *Zig zag*, *Enigma* y Ricardo Rocha, quien a lo largo de la década formaría las bandas *Náhuatl* y *Kenny and the Electrics*.

En ese ambiente de prohibición y estigmatización, a mediados de los años setenta, comenzaron a surgir roqueros que experimentaron y fusionaron ritmos, pero sobre todo, a componer letras originales en español. El grupo *Toncho Pilatos* originarios de Guadalajara, incluyeron música de mariachi; por otro lado, grupos como *Nuevo México* y *Al Universo*,

---

<sup>162</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 174-175.

utilizaron instrumentos prehispánicos. Al final de la década, *Dangerous Rhythm*, mezclaron *rock* y *punk* con ritmos latinos. Con lo anterior, estas bandas demostraron que era posible hacer *rock* con elementos representativos de la música hecha en México.<sup>163</sup>

Con la llegada de la música *disco*, la que fue rápidamente asimilada por la clase media y ampliamente difundida por la radio y televisión, las escasas presentaciones de los grupos de *rock* mexicano mermaron aun más, ya que resultó más conveniente invertir en lugares con música grabada que contratar un grupo en vivo. Por otro lado, el *rock* anglosajón se siguió escuchando en las estaciones de radio. Los discos importados podían ser adquiridos tiendas como Hip 70 y Discos Yoko ubicadas en la ciudad de México. Al parecer, para las autoridades, lo anterior no representaba ningún riesgo si los grupos extranjeros se mantenían a distancia, sin embargo, no se otorgaron permisos para que realizaran conciertos en el país. Así, para mantenerse al tanto de los sucesos del mundo del *rock* foráneo, los jóvenes contaron con las revistas *Conekte* y *Sonido* que circularon en la capital del país y en ciudades como Guadalajara.

A finales de la década, lugares como las librerías El Ágora y Ghandí, el Teatro Ferrocarrilero y la tienda de discos Hip 70, fueron los pocos sitios en la Ciudad de México que presentaron a bandas de *rock* en vivo sin tener que acudir a los hoyos funquis. También, la producción disquera fue escasa, los discos que se grabaron fueron de forma independiente, es decir, los músicos debieron conseguir los recursos para hacer sus producciones, teniendo que promocionarlos y venderlos al momento de presentarse en vivo. Aun así, en esas condiciones adversas y con poca claridad para el futuro, el *rock* mexicano tomaba conciencia de sí mismo negándose a ser olvidado, propiciando con ello, condiciones para el que se gestaría a mediados de la década de los ochenta.<sup>164</sup>

Siguiendo con el orden de ideas anterior, consideramos que durante esos años en los que el *rock* hecho en México navegó contracorriente, y que el hecho de ser joven y seguidor de dicho género musical, fue visto por las autoridades y algunos sectores sociales como un peligro, también, se sentaron las bases para que a mediados de la década de los ochenta resurgiera con características propias. Uno de los elementos que consideramos relevantes, fue que los distintos grupos comenzaron a darle importancia al mensaje incluido

<sup>163</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, México, Ediciones B México, 2016, pp. 382-383.

<sup>164</sup> *Ibidem*, pp. 383-384.

en las letras, las que comenzaron a ser en español y originales, siguiendo el ejemplo de lo que en sus grabaciones y presentaciones en vivo hacía el *Three Souls in My Mind*, de igual manera, el ejemplo de la agrupación *Medusa* que gustaron de presentarse en los reclusorios de la Ciudad de México.

Para Salvador Ruiz “Chava Rock”, escritor y periodista especializado en el género musical que nos ocupa, los grupos que vivieron la censura y la marginación, se inspiraron para sus composiciones en la calle, se motivaron al ser rechazados y sobre todo, resistieron para darse cuenta que el *rock* era una forma de vida y un canal para expresar lo que otros no pudieron decir. Fueron ejemplo e inspiración para aquellos músicos que para finales de la década de los setentas y principios de los ochenta surgieron con propuestas diversas que enriquecieron la escena roquera nacional. Grupos como *Hangar Ambulante*, *Mara*, *Nuevo México*, *Tequila* y *Mayita Campos* entre otros, se acostumbraron a trabajar con limitaciones pero con gran espíritu y calidad afirma Chava Rock; ellos, fueron el antecedente, junto con el varias veces mencionado *Three Souls in My Mind*, del llamado *rock urbano*, *callejero* o *bandoso* que surgió nuevamente en los años ochenta.<sup>165</sup>

Ya al final de los años setentas, en la Ciudad de México comenzó a darse cierta apertura para la organización de eventos de música *rock* fuera del circuito de los hoyos funquis; foros universitarios como el teatro de Arquitectura y el Museo Universitario del Chopo, administrado por la escritora Ángeles Mastretta, pertenecientes a la Universidad Nacional Autónoma de México, fueron los primeros sitios que comenzaron a organizar pequeñas presentaciones. Tras un par de años en el interior del museo y después, por iniciativa de Jorge Pantoja, se inició el Tianguis Cultural del Chopo, el que tuvo una vida errante hasta instalarse de manera definitiva en la Calle Aldama de la colonia Guerrero de la capital del país. Desde su inicio, el tianguis fue un espacio generador de cultura y movimientos contraculturales, donde los jóvenes se dieron cita para conocer las últimas noticias del mundo del *rock* e intercambiar y comprar los pocos discos que estuvieron disponibles. A principios de los años ochenta, otros lugares relacionados con la Universidad abrieron sus puertas al *rock* mexicano; la Carpa Geodésica, en la Avenida Insurgentes, el Foro Isabelino, también conocido como el Foro Tecolote ubicado en la calle de Sullivan y el Foro Tlalpan dirigido por el cineasta Sergio García Michel, organizaron presentaciones

---

<sup>165</sup> Rock, Chava, “El Rock Callejero”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 30 de junio de 2014, pp. 90-91.

donde las bandas roqueras pudieron tocar. Por otro lado, librerías como Gandhi y El Ágora así como la tienda de discos Hip 70, dieron oportunidad a grupos como *Dangerous Rhythm*, *Kenny and the Electrics*, *Size* y al *Three Souls in My Mind*. Lo anterior hizo tener la esperanza de que el *rock* comenzara a dejar la marginación que aun prevalecía.

El Chopo.



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 01 de junio de 2015, pág. 10.

### III.3.- Rock en español.

El lo que a *rock* mexicano se refiere, la década de los ochentas comenzó con una proliferación de nuevas bandas, las que a pesar de buscar una identidad con sus composiciones en español, no lograron unirse como movimiento ya que aun permanecieron dispersas y enfrentando la prohibición de eventos masivos. Por lo anterior, hablar de una industria roquera nacional se veía lejano. A pesar de ello, de a poco, el *rock* comenzó a salir de su ambiente subterráneo y periférico; se abrieron espacios que ofrecieron un contexto distinto, menos rudo y con cierto nivel de organización, por lo que jóvenes no necesariamente marginales se acercaron nuevamente al género musical, los que hasta entonces no habían tenido esa oportunidad fuera de algunas fiestas privadas. Lugares fuera del ámbito universitario o cultural ofrecieron la posibilidad de ver a grupos en vivo y conocer su propuesta; uno de esos sitios fue El Cuervo, ubicado en Coyoacán y donde se presentaba el grupo de *hard rock* *Cristal* y *Acero*, otro fue La Rockola, donde sus dueños, la agrupación *Kerigma*, alternaron con otras bandas como *Botellita de Jerez*, Cecilia Toussaint y *Arpia*, *Chac Mool*, Jaime López, Rockdrigo (Rodrigo González), *Las Insólitas Imágenes de Aurora* posteriormente *Caifanes*, y muchos más, donde mostraron propuestas diversas y originales.<sup>166</sup>

La ciudad de Guadalajara fue el lugar que vio nacer a grupos que fueron relevantes para el aun incipiente movimiento roquero nacional, pero que en esos primeros años se encontraban divididos física y socialmente por la calzada Independencia; del lado occidental estuvieron colonias de clase media y alta, en el lado oriental, los barrios populares. En el occidente de la ciudad surgieron bandas como *Green Hat Show* antecedente de *Maná*, *Prólogo*, *Mask*, *Exxus* y *Trax*, las que tocaban en fuentes de sodas y fiestas particulares donde se cobraba la entrada y las bebidas. En el oriente, los foros se encontraban en San Andrés, Polanco, Zapopan, La Tuzania y calles cercanas a la Avenida, donde se presentaban grupos como *Fongus*, *Toncho Pilatos* y la *Solemnidad*. Cada escena tuvo sus propios y bien diferenciados públicos. A la par de esos focos que surgieron también en Monterrey, los hoyos funquis, sus mafiosas organizaciones y la acostumbrada redada policiaca continuaron hasta mediados de la década.

---

<sup>166</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, México, Ediciones B México, 2018, pp. 11-12.

En esos años las tendencias musicales se diversificaron aun más, surgió el *new wave*, el que con elementos de *rock*, tuvo exponentes mundiales con los ingleses *The Police* y los irlandeses *U2*. Por otro lado, los también ingleses *The Cure*, encabezaron el llamado “movimiento gótico” mientras que *Duran Duran* abanderó el estilo *new romantic*. A estas tendencias no fueron ajenos los grupos mexicanos quienes comenzaron a incluirlas y adaptarlas en sus producciones.

En las décadas pasadas el *rock* encajó sin problema en el concepto de *música pop*, como en el caso de *The Beatles* en los sesentas y Elton John en los primeros años de los setentas, pero a mediados de esa década con el surgimiento de la *música disco*, se inició una notable diferencia entre *rock* y los géneros bailables basados en el *soul*, *funky* y *rhythm and blues*, éste último a principios de los ochenta se transformó en sólo *R&B*, del que Michael Jackson y Madonna tomaron sus principios rítmicos para convertirse en los exponentes máximos del *pop* a nivel mundial, artistas norteamericanos que fueron mostrados por la industria musical de esa nación, como “enemigos naturales” de los grupos de *rock*, género que siguió dando preferencia a un sonido duro y de guitarras eléctricas distorsionadas. Lo anterior fue la línea que el canal estadounidense de televisión MTV (Music Television), canal que enfocó su programación a material relacionado con la música comercial, siguió desde sus inicios en el año de 1981, estableciendo desde ese entonces, un vínculo indisoluble con la imagen, convirtiéndose con ello, en un referente a nivel mundial.

En México, durante los años setentas el *pop* fue ampliamente difundido por la radio y la televisión, teniendo como fuente la balada romántica y la ranchera; para la primera mitad de los años ochenta, Luis de Llano, uno de los organizadores del festival de Avándaro y en estos años un productor consolidado de la cadena Televisa, fue el artífice del nuevo *pop mexicano*, creando y produciendo a grupos juveniles como *Fresas con Crema*, *Garibaldi* y el infantil *Timbiriche*, el cual, con el apoyo de Raúl Velasco conductor del programa televisivo “Siempre en Domingo”, logró éxito comercial.<sup>167</sup> Por otro lado, el *rock* en México aún permanecía alejado de los grandes foros y padecía la indiferencia de los medios de comunicación. Pese a ello, en noviembre de 1980, se organizó una presentación del grupo *The Police* en el Hotel de México, hoy World Trade Center, los empresarios involucrados lo anunciaron como una cena, muy probablemente para evitar los

---

<sup>167</sup> *Ibídem*, pp. 13-14.

trámites burocráticos y su prohibición por parte de las autoridades señala Rafael González; debido a lo anterior, el costo del boleto fue alto, por lo que al evento únicamente pudieron asistir jóvenes de clase alta. Lo anterior no garantizó que las condiciones del concierto fueran optimas, ya que escenario carecía de las medidas optimas de seguridad, pese a ello, resistió todo el evento y no hubo incidentes graves que lamentar, contradiciendo a lo descrito por la prensa, la que describió desorden de los jóvenes asistentes, mostrando que los prejuicios hacia el *rock* prevalecían.<sup>168</sup>

En esos años, existía aun, en buena parte del público asistente a los conciertos, sobre todo los organizados en los hoyos fonquis, un anárquico comportamiento, mismo que las autoridades utilizaron para satanizarlos o prohibirlos. Existió el portazo, es decir, entrar de manera violenta al recinto, consumo de drogas, agresiones a los asistentes y músicos, generalmente provocado por la mala organización de los mismos. Por lo que el concierto del grupo británico *Queen* pareció algo impensable; en 1981 la agrupación se presentó en la Ciudad de Puebla y posteriormente en Monterrey, donde la organización permitió que la presentación se llevara a cabo sin incidentes que lamentar. Lo anterior mostró que un evento masivo de *rock* podía realizarse de manera pacífica y que a la vez, era un negocio redituable como lo era en Estados Unidos e Inglaterra.

El *rock* mexicano continuaba su camino y con la llegada del *punk*, nuevas bandas formadas por jóvenes de clase media y baja surgieron como *Rebel D'Punk*, y *Masacre 68*; ambos géneros se fortalecieron y se arraigaron en el gusto de sectores populares. Los incansables *Three Souls in My Mind* junto con *Enigma*, *Los Dug Dug's* y *Nuevo México* incorporaron a sus composiciones elementos del *punk*. Conforme la década trascurría, grupos como *Trolebús*, *Liran Roll*, *Haragán y Cía.*, *Vago*, *Mara*, *Heavy Nopal*, *Banda Bostik* y *Tex Tex*, mezclaron *rock and roll*, *rhythm and blues* y *punk* con elementos y letras a la “mexicana”, que les permitió arraigarse en el gusto del público de la periferia de la Ciudad de México; este incipiente movimiento fue conocido como *rock urbano*, siendo el sello disquero independiente Discos Denver, el encargado de grabar y difundir a todos los grupos anteriores, con lo que fueron conocidos fuera de la capital del país, permitiéndoles hacer pequeñas giras respaldados por una organización aceptable.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> *Ibídem*, pp. 13-14.

<sup>169</sup> *Ibídem*, pp. 16-17.

El *rock* hecho en México iniciaba un camino más claro a inicios de la década; los grupos dejaron de cantar en inglés y a realizar composiciones originales, incluso, a castellanizar sus nombres, fue así que *Dangerous Rhythm* se trasformó en *Ritmo Peligroso*, *Kenny and the Electrics*, en *Kenny y los Eléctricos*, los tapatíos *Green Hat Show*, en *Sombrero Verde* y el *Three Souls in My Mind*, tras la separación de sus fundadores en 1984, adoptó el nombre con el que sus fans los identificaban, *El Tri*. Las bandas y sus distintos estilos requerían un espacio donde mostrar y expresar su música; esa válvula de escape fueron los conciertos realizados en los hoyos ubicados en los barrios populares, en lo clandestino y de a poco, en algunas peñas y foros universitarios, sin embargo, se hacía necesario foros más amplios y con mejores condiciones tanto para ellos como para los asistentes para así poder conformar un movimiento sólido y una industria.

El *rock* mexicano vivió el inicio de su nacionalización, ejemplo de ello fueron un puñado de compositores que conformaron un movimiento al que denominaron “Rupestre”, término que no se limitó a la música, fue también literario; Rockdrigo González escribió su manifiesto donde se leía que tenían mucho que proponer con sus guitarras de palo y voces acabadas de salir del ron, que eran poetas, trovadores y rocanroleros. A él pertenecieron Rafael Catana, Alain Derbez, Nina Galindo, Roberto González y Roberto Ponce en un inicio; sus letras y sonido fueron básicos, sin sofisticación, sin recursos, salido de los márgenes de la realidad urbana y que le mentaba la madre a lo cotidiano como lo describe José Agustín. Fue Rockdrigo el más visible de los “rupestres”; originario de Tampico, sobrevivió cantando en el metro y transporte público de la Ciudad de México, sus composiciones se caracterizaron por tener humor, ingenio e ironía, todo con un lenguaje coloquial. Trabajó en un hoyo llamado Wendy’s donde se hizo de numerosos seguidores, lo que lo llevó a grabar su único disco titulado “Hurbanistorias”. Para 1985 su fama creció y lo colocó como la máxima figura del *rock* mexicano gracias a canciones como “Vieja ciudad de hierro” y “Metro Balderas”, su disco se escuchó en la radio por lo que las oportunidades de trabajo crecieron. Su trágica muerte durante el sismo de septiembre de 1985 lo mitificó, se decía que su muerte era *punk rock*, ya que había sido por una sobredosis de cemento; Rockdrigo murió bajo los escombros de su apartamento en la colonia Juárez.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 187-189.



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 01 de junio 2015, pág. 9.

El *punk*, los rupestres y Rockdrigo González, influenciaron, con su lenguaje citadino, a las bandas existentes y las que se formaron a mediados de la década, sobre todo de provincia, así surgieron *La Cruz*, originarios de Tijuana, *Fongus*, *Megatón* y *El Personal* procedentes de Guadalajara y *Zebra* de Puebla, a las que se agregaron las capitalinas *Mamá Z*, *Isis*, *Blues Boys* y *Botellita de Jerez*, estos últimos proclamaron que ser “naco es chido”, y con su propuesta musical autodenominada “guacarock”, que hacía parodias a los clichés del *rock* en general, se convirtieron en una banda propositiva y provocadora, logrando con ello la rápida aceptación del público asistente a los distintos hoyos donde se presentaron. Las bandas anteriores, enmarcadas dentro del *rock urbano*, el cual estaría vigente hasta los inicios de la década de los noventa, engrosaron y diversificaron la escena musical, reafirmando su identidad urbana y nacional por medio del *rock* afirma Chava Rock.<sup>171</sup>

Durante el primer lustro de la década de los ochenta, muchas bandas aún cantaban en inglés, pocas lo hacían totalmente en español, por lo que a iniciativa de los integrantes del grupo Botellita de Jerez, Armando Vega Gil, Francisco Barrios y Sergio Arau junto con su hermano Fernando, Eduardo A. Gamboa y Salvador Arias, inspirados en la ya desaparecida Rockola, abrieron Rockotitlán en 1985 - a unos días de que se sucediera el

<sup>171</sup> Rock, Chava, “Ruprestes, Bandosos, Callejeros, Urbanos. Movimientos en las entrañas de la ciudad”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, pp. 8-9.

terremoto que prácticamente destruyó la Ciudad de México el día 19 de septiembre - ubicado en la calle de Pennsylvania en la colonia Nápoles; aparte de tener la finalidad de ser un negocio que redituara ganancias económicas, sus dueños implementaron un esquema de funcionamiento hasta entonces inédito, los grupos nuevos tocaban los primeros días de la semana, según la respuesta del público, alternaban con las bandas conocidas los viernes y sábados. Todos los grupos recibieron un pago mínimo por presentación, que en el caso de agrupaciones nuevas, sirvió para rentar equipo y trasladarlo, la única la condición que se les impuso, fue la de cantar en español y presentar material original, la intención fue alentar la creatividad de los músicos y sentar los cimientos de un movimiento roquero. Por lo anterior, Rockotitlán se convirtió desde ese momento, en un foro obligado para cualquier grupo que deseara darse a conocer y trascender afirma Rafael González.<sup>172</sup>

Pronto comenzaron a abrirse otros foros exclusivos para el *rock* en la capital del país como, Tutti Fruti, High Tower, Rock Stock, La Diabla, el LUCC y el Bar 9; fenómeno que también se replicó en Guadalajara con el Roxy, el Ciro's, el bar Arizona y la peña Cuicacali donde el grupo El Personal alternó con troveros y folcloristas. En la capital del país los lugares se situaron en el Norte, prevaleciendo una separación entre quienes asistían a los cada vez más escasos hoyos fonquis y quienes comenzaron a ser clientes asiduos de dichos centros roqueros, mientras que en la capital tapatía, la división de público comenzó a diluirse, ejemplo de ello fue que el Roxy recibió jóvenes de distintas clases sociales, lo que también podía percibirse con los seguidores de *Tex Tex* y *El Tri* en sus presentaciones.

El *heavy metal* tuvo su efervescencia en México a partir de la segunda mitad de los años ochenta, encontrando su espacio en el Foro Isabelino en la calle de Sullivan de la capital del país. En ese sitio se pudo ver a bandas como *Luzbel*, *Gehenna*, *Khafra*, originarios de Guadalajara, *Ramsés*, *Abbadon*, grupo que contaba entre sus filas con una mujer, Brenda Marin, así como a *La Divina Comedia*; de igual manera, el Centro Cívico Ecatepec y el Teatro Antonio del Caso en Tlatelolco, albergaron conciertos de *metal*. El género derivado del *rock* contó con un sello disquero independiente llamado Escuadrón Metálico, que promovió a sus grupos en el programa de radio *Heavy metal subterráneo* de la estación capitalina Rock 101. Un hecho peculiar tuvo lugar en 1986 cuando el grupo

---

<sup>172</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, México, Ediciones B México, 2018, pp. 18-19.

Ultimátum ganó el concurso Valores Juveniles Bacardi, por lo que grabaron un disco con una compañía filial de la televisora Televisa, y comenzaron a surgir exponentes en diferentes partes de la República, en Guadalajara, *Fongus* y *Megatón*, en Tijuana, *La Cruz*, desde Tampico llegó el grupo *Z* y de Querétaro, *Six Beer*. En 1987 y 1988 otro sello discográfico independiente, Avanzada Metálica, grabó a los grupos *Next*, *Transmetal* e *Inquisidor*, grupos que junto con los antes mencionados, tuvieron reseñas de sus conciertos en publicaciones dedicadas al *rock* hasta finales de la década.<sup>173</sup>

Al iniciar la segunda mitad de la década de los ochentas, el *rock* mexicano rebasó la marginalidad y reconquistó a gran parte de los jóvenes de clase media, por lo que la radio, la televisión y las disqueras comerciales consideraron abrir espacios a los grupos nacionales. A la par de esto, el país y sobre todo la ciudad de México, fueron sorprendidos por el sismo del 19 de septiembre de 1985 y por la devastación que sus 8.1 grados en la escala de Richter causaron, trayendo consigo, por un lado, la solidaridad espontánea mostrada por los habitantes de la ciudad al brindar ayuda a los damnificados, dando paso a una toma de conciencia y unidad social que no se habían mostrado hasta entonces, por otro lado, surgió un antagonismo al régimen que en ese momento estuvo encabezado por Miguel de la Madrid Hurtado por la lentitud de su respuesta ante la desgracia; descontento que se venía incubando desde la crisis económica de 1976 provocada por la deficiente planeación económica de la administración de Luis Echeverría Álvarez, por lo que su sucesor, José López Portillo, al asumir la presidencia de la República, inmediatamente se acercó a los Estados Unidos de América en busca de créditos que le permitieran estabilizar la economía interna, por lo que debió ajustarse a los dictados del vecino país del Norte para establecer un modelo económico que privilegiaba la economía de mercado y a la empresa privada sobre las responsabilidades sociales del Estado de proveer empleo y seguridad social para las mayorías; así lo señalan Josefina Vázquez y Lorenzo Meyer.<sup>174</sup>

El gobierno federal decidió aumentar la producción petrolera destinada a su exportación, con lo que esperaban obtener los recursos suficientes para acortar la brecha entre importaciones y exportaciones, buscando que esto fuera un aval para que el país consiguiera créditos internacionales sin tener que recurrir nuevamente al Fondo Monetario

---

<sup>173</sup> *Ibídem*, pp. 19-20.

<sup>174</sup> Zoraida Vázquez, Josefina, Lorenzo Meyer, *Méjico frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776-2000*, México, FCE, 2013, p. 218.

Internacional (FMI) y aumentar su deuda pública. Lo anterior fue del beneplácito de los Estados Unidos ya que dicha política le permitiría tener disponibilidad de hidrocarburos sin las regulaciones que imponían los países miembros de la Organización de Productores y Exportadores de Petróleo (OPEP) que en su mayoría eran del Medio Oriente. Esto sentó las bases para que se comenzara a construir una zona económica en América del Norte donde México proveería mano de obra calificada a bajo costo. Sin embargo, lo endeble de la economía mexicana llevó a incrementar la deuda externa del país de 48 700 millones en 1981 a 87 588 millones de dólares en 1982 bajo la administración federal de Miguel de la Madrid, quien la aumentó a más de 100 000 millones de dólares al cierre de su mandato en 1988, lo que provocó el estancamiento económico de la nación.<sup>175</sup>

El nuevo gobierno, encabezado por Carlos Salinas de Gortari reconoció la debilidad de la economía nacional, por lo que implementó políticas públicas para modificar el modelo económico operante desde los años cuarenta que se basaba en el mercado interno. La idea fue remplazar todo el aparato productivo mexicano para que el motor del desarrollo fuera el mercado externo, motivo por el cual, desde 1985 México solicitó ingresar al Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT), para iniciar la apertura económica tal como lo sugerían los Estados Unidos de América e implementar los planteamientos económicos del neoliberalismo, el que tenía como principios la reducción del Estado en su obligación social y favorecer a la empresa privada, lo que era visto como la única alternativa viable para cualquier nación que pretendiera su desarrollo. Estas políticas se implementaron gradualmente hasta el 1 de enero de 1994 cuando se estableció el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC), con lo que se buscaba dejar atrás las recurrentes crisis económicas que el país había padecido, situación que no sucedió, ya que ese mismo año se presentó una no sólo en el plano económico sino en el político también; lo anterior, pretendía emular el ejemplo de naciones como Taiwán, Corea del Sur, Hong Kong y Singapur que se habían convertido en referentes mundiales.

La búsqueda de México de alternativas de desarrollo económico coincidió con la coyuntura internacional que puso fin al periodo de 45 años de Guerra Fría y a la posterior desintegración de la Unión Soviética y su área de influencia en Europa del Este, con lo que el mundo bipolar cambió a uno unipolar dominado por los Estados Unidos de América. El

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, pp. 224-225.

triunfo del capitalismo sobre el socialismo trajo consigo poner como prioridad mundial una economía de mercado donde los Estados tuvieran poca injerencia. Esta situación favoreció a las grandes empresas transnacionales, algunas se instalaron en México por los bajos costos de producción que ello significaba, pero también, en un afán de contener la migración que en 1990 llegó a cifras de 200 000 connacionales por año.<sup>176</sup>

La situación descrita en líneas anteriores, consideramos fue un elemento que ayudó para que el *rock* mexicano comenzara a ser de interés de los medios masivos de comunicación y de las disqueras tanto nacionales como internacionales, ya que como sucedía en Estados Unidos e Inglaterra, los géneros *pop* y *rock* representaron negocios lucrativos a nivel mundial. Por lo que corresponde a dichos géneros en lengua castellana, España y Argentina eran, para la segunda mitad de los años ochenta, un mercado en crecimiento, sus agrupaciones vendían discos y llenaban estadios en sus presentaciones en vivo, y ya que México había sido un trampolín para los artistas iberoamericanos, no existía razón en contra para que sucediera lo contrario con los músicos exponentes tanto del *pop* y del *rock*. Sin embargo, y pese a que los jóvenes mexicanos de clase media, mostraban ya para esos años, su interés y acercamiento al género musical que nos ocupa, seguía existiendo resistencia por parte de los medios para promocionar de manera abierta y decidida al *rock* en lengua hispana, por lo que disqueras nacionales independientes asumieron el riesgo; algunas de ellas fueron Discos Pentagrama dirigida por Modesto López, Denver, Roll n' Roll Circus, Dark Side, Genital Productions, Dodo, Grabaciones Lejos del Paraíso, Opción Sónica y Discos Rockotitál, todas ellas, y las mencionadas en líneas anteriores, con sus limitaciones, permitieron que muchos grupos fueran conocidos.

El trabajo de las grabadoras independientes y de los grupos roqueros, logró que la radio mexicana los comenzara a incluir en sus programas; las pioneras fueron Rock 101 y Radio Educación. Con pasos lentos pero firmes, el *rock* fue reconquistando los espacios de los años cincuenta, con la diferencia que en esta ocasión venía desde abajo, ofrecía composiciones originales y decía lo que jóvenes tanto marginales como de clase media, querían expresar ante una nación y un mundo que parecía no tomarlos en cuenta.<sup>177</sup> La disquera nacional más conocida fue *Comrock*, creada por el músico y productor Ricardo Rocha; la compañía se dio a conocer con el disco titulado “Éxitos de”, en el que

---

<sup>176</sup> *Ibídem*, pp. 225-235.

<sup>177</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 190-191.

participaron cinco grupos, *Kenny and The Electrics* con los temas “Me quieres cotorrear” y “A Woman in Love”, *Dangerous Rhytm* con “Marielito” y “Modern Minds”, *Punto y Aparte* con “Don’t Cry for the Radio” y “Heart break”, *Mask* con los temas “I’m the Fox” y “Going Down” y *Los Clips* que grabaron “Una buena lección” y “El final”. Los grupos utilizaron su nombre y cantaron en inglés, distinto a sus presentaciones en vivo. Para las producciones siguientes y en solitario de las agrupaciones, estas salieron a la venta con los nombres y letras en español; posteriormente *Comrok* grabó el disco “Simplemente” de *El Tri*, “Metal caído del cielo” de *Luzbel* y “The fox” de *Mask*, con lo que se convirtió en la compañía que hasta ese momento grabó y promocionó a más grupos.<sup>178</sup>

*Comrock* operó de 1985 a 1988; durante prácticamente todo este tiempo enfrentó problemas financieros y administrativos, sobre todo en su relación con la internacional Discos WEA quien fue la encargada de la promoción y distribución de los materiales discográficos, de igual manera, tuvo dificultades con lo relacionado al pago de regalías a los músicos, ya que las ventas de sus discos no fueron suficientes como para generar ganancias. La compañía también tuvo que lidiar con lo reacio de las autoridades tanto de la Ciudad de México como de provincia, para que se le otorgaran los permisos correspondientes para la realización de conciertos masivos. Por lo anterior, su fundador y director tomó la decisión de vender la compañía.<sup>179</sup>

Ricardo Rocha, fundador de *Comrock*.



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 01 de junio de 2015, pág. 50.

Por lo que a la realización de conciertos masivos se refiere, conforme avanzó la segunda mitad de los años ochenta, la prohibición por parte de las autoridades se fue

<sup>178</sup> “COMROCK. Una clave para el resurgimiento del rock mexicano”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, pp. 50-51.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 51.

relajando, ejemplo de ello fue el evento auspiciado por el gobierno del Estado de Guerrero en 1986 en las playas de Acapulco, el cual fue denominado “Festival de la Amistad”; la organización del mismo estuvo a cargo de Armando Molina, quien había sido el encargado de la contratación de los grupos que actuaron en Avándaro. En el evento estuvieron presentes los grupos estadounidenses de metal *King Kobra* y *Quiet Riot*, actuando también La Toya Jackson, hermana mayor de Michael Jackson, así como los nacionales *El Tri* y *Taxi*. El festival tuvo varios problemas, sobre todo con la logística, de último momento se cambió de la bahía principal a una playa lejana, motivo que causó molestia entre los asistentes, los que fueron obligados por la policía montada del Estado a reubicarse, fuera de esa circunstancia, durante el concierto, todo se llevó a cabo con tranquilidad.<sup>180</sup>

Podemos afirmar en base a lo expuesto, que en México, el *rock* nacional estuvo fuera de los medios de comunicación durante tres lustros aproximadamente, en consecuencia, la realización de conciertos masivos fue algo imposible de llevarse a cabo. En los años ochenta, tales presentaciones fueron dándose de manera paulatina aumentando a partir de la segunda mitad de la década, donde la prioridad la tuvieron los grupos foráneos, pero dejaron de manifiesto el interés de los jóvenes por esta clase de eventos, de igual manera, mostró a los medios y empresarios mexicanos, que *rock* representaba un campo fértil para invertir.

---

<sup>180</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, México, Ediciones B México, 2018, p. 20.

### III.4.- El renacimiento del rock mexicano.

La estación de radio Rock 101 organizó en 1988 el concierto de Carlos Santana en el Estadio Nou Camp de León en Guanajuato, siendo *Kenny y Los Eléctricos* y *Ritmo Peligroso* los encargados de iniciar el evento. También, durante ese año, presentaron al argentino Miguel Mateos en la Plaza de Toros México, días después, lo hicieron con los españoles *Danza Invisible* y *Nacha Pop*, todos, con localidades agotadas, mostrando con ello, que el *rock* en español era un negocio redituable. Lo anterior, abrió el camino para que otros grupos de habla hispana se presentaran en México, lo que daba esperanza a los roqueros nacionales para ser tomados en cuenta.

A partir de la segunda mitad de la década, las presentaciones aumentaron; como mencionamos en líneas anteriores, la estación de radio Rock 101 fue la encargada de organizar conciertos masivos y eventos de *rock*, en los cuales, se dio prioridad a grupos extranjeros tanto de origen anglosajón como de habla hispana, sin embargo, algunos grupos nacionales tuvieron la oportunidad de presentarse ante miles de personas, situación que desconocían, por lo que esto, les sirvió de experiencia. La mayoría de los conciertos se realizaron fuera de la ciudad de México, ya que prevalecía un voto gubernamental para este tipo de expresiones juveniles multitudinarias.

En 1988, además de los eventos mencionados, Rock 101 auspició y promovió varios en distintos lugares de la Ciudad de México; en enero el grupo español La Unión y los Toreros Muertos fueron presentados en Rock Stock y Radio Futura en el Hotel México, en marzo, Joaquín Sabina en el Auditorio Nacional, en abril, los argentinos *Enanitos Verdes* también en el Auditorio Nacional y el español Miguel Ríos en la Plaza de Toros México, en mayo, los ingleses *The Outfield* y en junio, la agrupación originaria de Jamaica *Chalice* en Rock Stock y en diciembre, los españoles *Mecano* realizaron conciertos en la Universidad del Valle de México, en Tlalpan y en Lomas Verdes.<sup>181</sup>

Rock 101 surgió el 01 de junio de 1984, fue una emisora propiedad de Núcleo Radio Mil, empresa que fue fundada en 1942 y que para la década que nos ocupa pertenecía a la familia Azcárraga, la que en ese momento era socia mayoritaria del Grupo Televisa, consorcio mexicano que aglutinó medios informativos impresos, radiofónicos y por

---

<sup>181</sup> “Conciertos masivos”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, p. 90.

supuesto, televisivos. Siguiendo el ejemplo de la radiodifusora, en 1988, las disqueras que operaban en México, comenzaron a promover y organizar pequeños conciertos de los grupos que editaban, eligieron el Magic Circus, un centro nocturno ubicado en el Toreo de Cuatro Caminos para presentarlos, ahí estuvieron por primera vez los argentinos *Soda Stereo*, famosos ya en Latinoamérica y los españoles *La Unión*. Para 1989, se organizó por parte de la emisora el concierto del londinense Rod Stewart en el estadio La Corregidora de la Ciudad de Querétaro, donde muchos de los asistentes entraron a la fuerza sin boleto, no se respetaron los lugares señalados y hubo problemas con la policía en los alrededores del inmueble, fuera de esos contratiempos, el evento transcurrió con tranquilidad. Los grupos nacionales encargados de abrirlo fueron *Neón y Bon y los Enemigos del Silencio*.



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 01 de junio de 2015, pág. 92.

Desde 1984 hubo eventos de *rock* en el Hotel México, los que se volvieron recurrentes hacia el final de la década; dicha construcción permaneció durante largo tiempo sin culminarse, por lo que la estructura se movía con la vibración de la música como si se tratase de un sismo de baja intensidad. A partir de la segunda mitad de los años ochenta, la organización de los eventos en dicho lugar mejoró, así también su producción. Ahí tocaron en repetidas ocasiones los españoles *Radio Futura*, el argentino Miguel Mateos y muchos roqueros extranjeros más, los que alternaron con los locales *Botellita de Jerez*, *Kenny y los Eléctricos*, *Ritmo Peligroso*, *Sombrero Verde*, *Neón*, *Las Insólitas Imágenes de Aurora* que en poco tiempo cambiaria de nombre a *Caifanes*, *Chac Mool* y muchos otros. No es posible dejar de lado la presentación que éste último grupo tuvo en la Monumental Plaza de Toros de Monterrey en 1985, la cual contó con una precaria producción y aún peor organización, pero a pesar de ello, el recinto lucio lleno, lo que mostró que en provincia el interés por el *rock* nacional era similar al de la capital.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> *Ibídem*, p. 90.

Ante la consolidación de la escena roquera internacional, tanto en inglés como en español y el renovado gusto de los jóvenes por los conciertos masivos, la radio en México comenzó a acercarse al *rock* local, transmitiéndolo y promoviendo eventos; dicho interés coincidió con el inicio de un proceso de reconfiguración de las emisoras en busca de contenidos más hablados, informativos y noticiosos, disminuyendo el formato hasta entonces utilizado de una radio saturada de programas musicales; con ello se pretendió dar cabida a las exigencias de una sociedad que a partir del terremoto de 1985, se mostró más interesada en las cuestiones políticas, por lo que comenzó a organizarse con la intención de exigir a las autoridades apertura y mayores derechos. Fue la Frecuencia Modulada (FM), la que despertó el interés de inversionistas para apostar por nuevos estilos y maneras de hacer programas radiofónicos, por lo que aumentó su cobertura en el país y por consiguiente, su audiencia, la que llegó a un 65% para finales de la década. En lo referente al *rock*, varias estaciones que operaron durante los ochenta destinaron espacios para su transmisión; Radio 590 “La Pantera”, Radio Éxitos 790 AM, que posteriormente se convirtió en Radio Universal y Radio Capital fueron algunas de ellas, en cuanto al *rock* en español y hecho en México, una de las pioneras fue Radio Hits “El gran sonido”, que después cambió su nombre a Hits FM, la estación programó sencillos de grupos nacionales repitiéndolos cuatro veces por día en promedio, en 1988 cambió nuevamente su nombre a Stéreo 97.7. Siguieron su ejemplo Radio UNAM y Radio Educación, pero los espacios destinados al *rock* mexicano estaban sujetos al capricho de los directores en turno.

El 11 de octubre de 1983 inició transmisiones Estéreo Joven (XHOF) del Instituto Mexicano de la Radio (IMER), estación dirigida a los jóvenes, la que a partir de 1989, en un hecho a destacar, incluyó programas de *rock* mexicano, como “Sólo para bandas”, “Desde la redacción de la banda rockera”, “Nexus 6” “Frecuencias alteradas”, “Atonal” y varios más. Fueron las estaciones WFM dirigida entonces por Alejandro González Iñárritu, Espacio 59 y Rock 101, las que destacaron por su alcance, programación y audiencia. WFM se puso al frente por la implementación de un estilo desenfadado y por utilizar efectos auditivos que captaban de inmediato la atención de los radioescuchas. Emulando a Rock 101, su competencia directa, en diciembre de 1989 organizaron el Festival de Bandas en la azotea de World Trade Center México (WTC) con la intención de hacer conciencia sobre la contaminación de la Ciudad de México. Espacio 59, desde su inicio el 01 de junio

de 1987, incluyó *rock* local en sus transmisiones. Todas estas emisoras ayudaron a la difusión del *rock*, sobre todo en español, contribuyendo con ello al fortalecimiento del proyecto denominado *Rock en tu Idioma* que recién comenzaba.<sup>183</sup>

Sin embargo, a pesar de la apertura que la radio mexicana tuvo con el *rock* local, todavía hacia el final de la década, el género musical no recibía cobertura y apoyo como para tener presencia a nivel nacional, mucho menos, para que los grupos tuvieran la oportunidad de darse a conocer y de grabar un disco, por ello, pocos fueron los considerados para los conciertos organizados tanto por las radiodifusoras como por las disqueras, las cuales, siguieron apoyando a baladistas y solistas como José José, Juan Gabriel, Emmanuel y los españoles Rocío Durcal y Camilo Sesto entre otros, quienes a pesar de la amplia difusión que tenían en la televisión, sus ventas discográficas mostraron una baja considerable.

Consideramos que el contexto anterior, llevó al director de la compañía disquera BMG Ariola, el español Jesús López, a encargar a su director de la línea de *rock*, el mexicano Herbe Pompeyo, a diseñar un concepto que diera impulso y comercializara el *rock* en español en México; Pompeyo había diseñado la serie *Rock Power*, que en los setentas lanzó en el país a la agrupación inglesa de metal *Black Sabbath*, a principios de los ochenta, fue el encargado de promover a los estadounidenses *Mötley Crüe* y a los españoles *Ángeles del Infierno*, así como al argentino Laureano Brizuela y al mexicano Ricky Luis, todos, con gran éxito en cuanto a ventas de discos se refiere. El nombre que el también locutor de radio dio al nuevo proyecto fue *Rock en tu Idioma*, por medio del cual, debían conjuntarse los esfuerzos de grupos, promotores, estaciones de radio, televisión y medios impresos en favor del *rock* en español.<sup>184</sup>

En el año del 2002, Herbe Pompeyo fue entrevistado por Jorge E. González Ayala para la revista *La Mosca en la Pared*, en donde mencionó que fue él quien creó el nombre de *Rock en tu Idioma* y el logotipo. Señaló que al entrar a BMG Ariola en 1986, tuvo acceso al material discográfico de grupos españoles y argentinos, lo que lo entusiasmó y lo llevó a considerar que los movimientos roqueros gestados en dichos países, podrían ayudar a crear uno similar en México, ya que sabía de la existencia de varios grupos de gran

---

<sup>183</sup> Palacios, Julia, “La Radio en la Capital”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, pp. 92-93.

<sup>184</sup> González Ayala, Jorge E. “A quince años de Rock en tu idioma”, en *La Mosca en la pared*, México, Año 9, N°. 62, octubre de 2002, p. 18.

calidad que estaban en la escena subterránea, de la que estaba seguro podían salir si se grababan discos de calidad y se promocionaban de manera adecuada, lo que significaría el crecimiento del negocio del *rock* cantado en español.<sup>185</sup>

México, fue un punto de referencia para el lanzamiento y consolidación de artistas iberoamericanos como se mencionó líneas atrás, sin embargo, esto no había sucedido con roqueros de habla hispana, ya que hasta el final de la década que nos ocupa, el *rock* cantado en español seguía “proscrito” por la mayoría de los medios de comunicación masiva y por las compañías transnacionales, quienes no se atrevían a contravenir a un gobierno enemigo de este tipo de expresiones juveniles, sin embargo, ante la posibilidad del negocio que el género representaba, propiciado en gran medida por la apertura comercial de México durante la administración federal de Carlos Salinas, las circunstancias comenzaron a ser favorables para el género interpretado en español.

Rafael González afirma que, tomando como antecedente la experiencia de las disqueras independientes y sobre todo la vivida por Comrock, así como el mencionado ambiente de apertura que se vivía en el país, entre 1987 y 1988 Herbe Pompeyo creó el concepto mercadológico *Rock en tu Idioma* bajo el auspicio de la transnacional BMG Ariola, la intención primaria fue introducir al mercado mexicano a los grupos españoles y argentinos, crear una moda esperando con ello generar ganancias económicas. En un primer momento los grupos locales no estuvieron considerados, pero ante la aceptación que algunos tuvieron en los distintos conciertos organizados, sobre todo en la capital, la disquera convocó a un concurso en cual las bandas inscritas tocarían un par de temas propios y uno más de algún grupo conocido, los ganadores fueron *Los Amantes de Lola*, por lo que firmaron un contrato para grabar un disco.<sup>186</sup>

Poco antes del concurso, la compañía disquera firmó contrato con *Caifanes*, *Neón* y la *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, grupos que Pompeyo conocía y los cuales ya contaban con material original;<sup>187</sup> Rafael González agrega a las agrupaciones *Alquimia*, *Asha* y *Fobia*. Se realizó una gira en la capital y al interior de la República, la que tuvo gran aceptación, por lo que otras compañías disqueras decidieron firmar a otras

---

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>186</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, México, Ediciones B México, 2018, pp. 20-21.

<sup>187</sup> González Ayala, Jorge E. “A quince años de Rock en tu idioma”, en *La Mosca en la pared*, México, Año 9, N°. 62, octubre de 2002, p. 18.

bandas; WEA contrató a *Café Tacuba*, Polygram a los ex *Sombrero Verde* que se convirtieron en *Maná*, Discos Melody a Ritmo Peligroso y CBS a *Bon y los Enemigos del Silencio*. Las bandas grabaron discos y contaron con presupuesto para su promoción en los distintos medios de comunicación, los cuales tuvieron una apertura hacia el género y con grupos locales, por su parte, las autoridades, antes reacias a permitir eventos de *rock* masivos, fueron consintiendo estos y a otras expresiones artísticas, seguramente, debido a las críticas y señalamientos que la sociedad y sobre todo los habitantes de la Ciudad de México, les habían hecho por su actuar ante los sismos de 1985. De pronto, el *rock* mexicano, comenzó a tener espacios para su difusión, los que le habían sido negados por más de 15 años.<sup>188</sup>

Por su parte, José Agustín afirma que fue el grupo Televisa quien inventó la campaña *Rock en tu Idioma* para promover a los grupos y cantantes de *pop* creados por la empresa como Thalía, Bibi Gaytán, ambas ex integrantes del grupo juvenil *Timbiriche*, *Garibaldi*, *Caló* y Alejandra Guzmán hija de Silvia Pinal y Enrique Guzmán ex *Teen Tops*, con lo que dejó de lado a muchos roqueros que debieron seguir presentándose en los aún existentes hoyos fonquis, y en el mejor de los casos, en espacios culturales y universitarios. Agustín reconoce que el sello discográfico ayudó a bandas como *Caifanes*, *Neón* y *Maldita Vecindad* a promocionarse, pero siempre dando prioridad a grupos extranjeros como los argentinos *Soda Stereo* y *Los Enanitos Verdes* y a los españoles *Hombres G*, olvidándose de lo que el autor califica como “buen rock” de manufactura nacional.<sup>189</sup>

Lo anterior contrasta con lo señalado por Óscar López, otro de los integrantes del proyecto *Rock en tu Idioma*, quien en entrevista para la revista *La Mosca en la Pared* publicada en 2002, menciona que por encargo de los directivos de la transnacional BMG, debía crearse en México un sello para promocionar a grupos de *rock*, principalmente de España y Argentina, y para abrir sus presentaciones, debían buscar bandas locales con calidad musical y promoverlas, siendo *Caifanes* y *Maldita Vecindad* y los *Hijos del Quinto Patio*, grupo al que conoció en una manifestación estudiantil tocando arriba de un camión, donde firmaron el contrato para una gira por la República, los que llamaron su atención.

---

<sup>188</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, México, Ediciones B México, 2018, p. 21.

<sup>189</sup> Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Penguin Random House, 2017, pp. 191-192.

Debido al éxito de la gira, donde ninguna agrupación creada por Televisa estuvo presente, la compañía disquera decidió que ambos grupos grabaran un disco por separado.<sup>190</sup>

La revista *La Mosca en la Pared* también entrevistó a Jorge Chiwo, quien fuera gerente de la marca *Rock en tu Idioma* y que durante la década de los noventas siguió dentro de la compañía BMG promoviendo grupos y organizando conciertos masivos; declaró a la publicación que al pertenecer a la industria de la música, conocían del talento de las bandas mexicanas, el cual se equiparaba a las de España y Argentina, pero que carecían de apoyo, ahí entramos nosotros señala; fue gracias al concepto diseñado por Herbe Pompeyo, que se logró hacer masivo al *rock* mexicano, a al menos a ciertos grupos. Mencionó que *Rock en tu Idioma* se transformó en *Rock de los noventas* que posteriormente se convirtió en el sello independiente *Culebra*, proyecto que se dedicó a buscar grupos con identidad y propuesta propia y que BMG distribuyó. Cierra la entrevista diciendo que en México siempre ha existido talento y que las propuestas, sobre todo dentro del *rock*, se generan partiendo de la vivencia y necesidad de ciertos sectores de la sociedad, en los ochenta, sólo hacía falta dar a conocer ese talento.<sup>191</sup>

Como señalaron los encargados del proyecto *Rock en tu Idioma*, los movimientos surgidos en España y Argentina, fueron influencia directa para pensar en crear uno similar en México debido al éxito alcanzado por sus agrupaciones y también, al redituable negocio que ello significó. *La Movida Madrileña* o *La Nueva Ola* como también se le conoció, fue un movimiento juvenil, contracultural, espontáneo, generador de corrientes musicales, moda y estética, fue un estallido de sexualidad y sensualidad que influenció al cine, al teatro, a la literatura y a la pintura, surgió entre 1975 y 1978, posterior al régimen dictatorial del general Francisco Franco que comprendió desde el final de la Guerra Civil Española en 1939 hasta su muerte en el año de 1975, culminando entre los años 1984 y 1985 cuando se institucionalizó al recibir el apoyo de los poderes públicos convirtiéndose en parte de la cultura oficial, sin embargo, a partir de esos años, muchos grupos de *rock* y *pop* surgidos de ella, lograron éxito masivo, altas ventas de sus discos y su internacionalización. A nuestro país llegaron a finales de la década de los ochenta los roqueros *Radio Futura*, *Los Toreros Muertos*, *Danza Invisible*, *La Unión*, *El Último de la*

---

<sup>190</sup> González Ayala, Jorge E. “A quince años de Rock en tu idioma”, en *La Mosca en la pared*, México, Año 9, N°. 62, octubre de 2002, p. 18.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 19.

*Fila, Alaska y Dinarama* y *Nacha Pop*, también exponentes del *pop* como *Duncan Dhu*, *Olé Olé*, *Mecano* y *Los Hombres G*, todos, encasillados en el concepto *rock pop* que recién surgió. <sup>192</sup>

*Hombres G.*



*Alaska y Dinarama.*



*Radio Futura.*



Imágenes tomadas de: *Rolling Stone México*, 01 de junio de 2015, pág. 77, 79 y 113.

En 1982 Argentina y el Reino Unido libraron una guerra por la soberanía de las Islas Malvinas, la derrota de país sudamericano trajo consigo la prohibición a las emisoras de radio de programar *rock* en inglés, sobre todo, de procedencia británica, también, provocó que en 1983, el gobierno encabezado por la Junta Militar que en el año de 1976 diera un golpe de estado al gobierno constitucional de la presidenta María Estela Martínez de Perón, llegara a su fin, dejando tras de sí, desapariciones, tortura y represión. Lo anterior, detonó una explosión sonora sin paralelo en la historia del *rock* en español, sus músicos lograron crear un sonido que retomaba los orígenes de la llamada “ola inglesa” que mezclaron con sus ritmos y voces porteñas, rosarinas, mendocinas y cordobesas, creando un *rock* profundo, solitario, poético y grandioso como lo define la revista *Rolling Stone México*, el cual, recibió el nombre de *Rock Nacional*. <sup>193</sup>

Cuando el *Rock Nacional* llegó a México entre 1987 y 1989, ya tenía varios años de haber surgido; Charly García fue de los primeros que se promocionaron en nuestro país gracias a la edición de sus discos, sin embargo, mucho de su trabajo se conoció hasta la década de los noventas. *Soda Stereo* fue el primer grupo en venir, rápidamente obtuvo éxito tanto en ventas como en sus presentaciones en vivo. La compañía disquera BMG Ariola

<sup>192</sup> “España nos exporta el rock en tu idioma”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, pp. 74-75.

<sup>193</sup> “La Movida Española y la Nueva Generación Argentina”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, p. 72.

tenía los derechos de varios de los grupos surgidos de este movimiento por lo que su comercialización fue total, así, llegaron Miguel Mateos, Raul Porchetto, *GIT*, Virus, *Los Enanitos Verdes*, *Los Fabulosos Cadillacs* y Fito Paez, junto a otros que tuvieron poca promoción como Patricio Rey y sus *Redonditos de Ricota*, *Los Abuelos de la Nada*, León Greco y Litto Nebia, considerado en su país como el “padre del rock argentino” por la larga trayectoria que ya tenía. Para la revista *Rolling Stone México*, el estilo de composición de los roqueros argentinos fue más denunciante, rebelde y contestatario del surgido en España, ya que hablaba de temas más terrenales, se lo tomaron en serio señala. A su llegada a México demostraron que podía hacerse *rock* en español de calidad y redituable, también, ayudaron a la profesionalización en la realización de conciertos masivos, de igual manera, influenciaron con su música a varios de los roqueros mexicanos que estaban surgiendo.<sup>194</sup>

*Soda Stereo.*



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 01 de junio de 2015, pág. 108.

*Rock en tu Idioma* promocionó a las bandas mexicanas *Los Amantes de Lola*, *Fobia*, Neón, *Maldita Vecindad* y *Los Hijos del Quinto Patio* y a *Caifanes*, la intención fue crear una escena roquera local redituable en términos económicos. Todos los grupos grabaron un disco por separado y realizaron una gira por la República, siendo *Maldita Vecindad* y *Caifanes* los grupos que en ese momento lograron captar la atención de la mayoría los jóvenes asistentes a los conciertos, por lo que se convinieron en punta de lanza del proyecto. *Maldita Vecindad* se formó en 1985 por iniciativa de Rolando Ortega “Roco” y

<sup>194</sup> “Internacionalización del rock argentino”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, pp. 83-84.

Adrian Navarro “Lobito”, cuando ambos estudiaban en el CCH Azcapotzalco, la intención era formar un grupo que mezclara *rock* con otros géneros como el reggae, funk, ska, danzón y bolero, como lo hacían Ritmo Peligroso y Botellita de Jerez. Se les unieron Aldo Acuña, Eulalio Cervantes “Sax”, Arturo Reyes “Tiki”, José Luis Paredes “Pacho” y en 1990 Enrique Montes “Pato”; sus primeros conciertos fueron en apoyo al movimiento en pro de los damnificados por los terremotos de 1985, desde ese momento, se identificaron con causas sociales, lo que reflejaron en sus letras. Visualmente tomaron como referente el vestir del pachuco y elementos de la cultura chicana, como en su momento lo hiciera el actor mexicano Germán Valdés “Tin Tán”, concepto que quedó plasmado en su primer disco homónimo que salió al mercado en 1989, el que fue grabado en el estudio Crystal de la Ciudad de México y mezclado en los estudios Bla Bla Bla de Nueva York.<sup>195</sup>

*Caifanes* se formó en diciembre de 1986, así lo mencionó a la revista *Rolling Stone México* en 2015 Diego Herrera, quien junto a Alfonso “Saúl” Hernández, decidieron formar el grupo. Indicó que se conocieron porque él tocaba con el jazzista mexicano Gerardo Bátiz, a quien “Saúl” y Alfonso André, le rentaban bocinas para sus presentaciones en vivo. Ambos dejaron *Las Insólitas Imágenes de Aurora* debido a que quería formar un grupo que llevara el nombre de *Caifanes*, declaró “Saúl” a la publicación. Salvador “Sabo” Romo se integró al proyecto y comenzaron a trabajar en las canciones; coincide con Herrera en que la idea era viajar a España para aprovechar el ambiente generado por *La Movida*, ya que en México las condiciones para el *rock* eran aun complicadas.<sup>196</sup> Alejandro Marcovich se une en 1989 para trabajar en la elaboración del su segundo disco de la agrupación conocido como “El Diablito”.

Sus influencias musicales fueron el *rock* y el *post punk*, similar a lo que la agrupación inglesa *The Cure* hacía, pero el grupo incluyó sones cubanos y veracruzanos, así como cumbia y elementos del mariachi. El nombre, pretendió definir a los marginados, los inconformes y rebeldes, por lo que su imagen fue “obscura”, tratando de imitar el estilo dark del *rock gótico* inglés. Al ser invitados a formar parte de *Rock en tu Idioma* en 1987, abrieron junto con Neón el concierto de Miguel Mateos y su grupo *Zaz*, donde los miles de asistentes, corearon todos los temas de *Caifanes* aun sin tener disco. El 1988 grabaron las

<sup>195</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, México, Ediciones B México, 2018, pp. 321-324.

<sup>196</sup> “Caifanes”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, pp. 101-102.

canciones “Mátenme porque me muero” y la “Bestia humana”, donde participó Gustavo Cerati vocalista de *Soda Stereo* en la guitarra, el material vendió más de 300 mil copias, por lo que la disquera decidió que grabaran un disco completo donde incluyeron el tema “La negra Tomasa”, original del cubano Guillermo Rodríguez, el que a manera de juego, tocaban para abrir sus presentaciones en vivo. El disco vendió más de un millón de copias, algo inédito en el *rock* mexicano hasta ese momento. En 1991 junto a *Soda Stereo*, abarrotaron el Palacio de los Deportes de la Ciudad de México, concierto que cerró la gira que ambas agrupaciones realizaron por los Estados Unidos.<sup>197</sup>

*Caifanes.*



Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, 01 de junio de 2015, pág. 105.

Para el fin de la década de los ochenta, el *rock* mexicano se extendió a toda la República y recuperó espacios incluida la televisión. Las bandas más exitosas en lo comercial, fueron *Caifanes*, *Maldita Vecindad*, *Café Tacuba* y los tapatíos *Maná*, a la par, surgieron bandas tan diversas como *Fobia*, *Los Amantes de Lola*, *Santa Sabina* con Rita Guerrero en la voz, *Víctimas del Dr. Cerebro*, *La Castañeda*, *Tex Tex*, *Kerigma*, *Luzbel* y de provincia *La Cuca*, *Rostros Ocultos*, *Real de Catorce*, y *Transmetal* entre muchos otros,

<sup>197</sup> Villegas González, Rafael, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, México, Ediciones B México, 2018, pp. 357-368.

quienes junto a los veteranos *El Tri*, *Kenny y los Eléctricos*, *Botellita de Jerez* y *Cecilia Toussaint*, sentaron las bases para que el *rock* mexicano se hoy día, referente en el ámbito hispano y, convertir a nuestro país, en plataforma para la difusión del *rock* en español.

Por lo anterior, consideramos que el proyecto *Rock en tu Idioma*, fue el detonante para el renacimiento del *rock* mexicano, ya que dio a muchos grupos la oportunidad de darse a conocer; así lo señaló “Sabo” Romo bajista de *Caifanes* a la revista la *Mosca en la Pared* en 2002 al mencionar que ellos, junto con otros roqueros, estuvieron en el tiempo y lugar indicados para que junto con el talento, fueran promovidos, si bien, la idea de negocio fue primordial entre los promotores, por su parte entre los músicos, se formó un bloque solidario prestándose equipo e instrumentos por ejemplo.<sup>198</sup> Por ello, consideramos también, que sin en proyecto mencionado, el *rock* mexicano hubiese tardado más en resurgir.

---

<sup>198</sup> González Ayala, Jorge E. “A quince años de Rock en tu idioma”, en *La Mosca en la pared*, México, Año 9, N°. 62, octubre de 2002, p. 18.

## Conclusiones.

Lo expuesto en los capítulos anteriores, nos permite, en el presente trabajo de investigación, concluir como primer aspecto, que la música es un producto humano y tiene una función relevante en la construcción del pensamiento individual y es también, reflejo de la estructura de la sociedad. Es una manera de percibir el mundo, por lo que va más allá de quien la interpreta y la escucha. Es utilizada para comunicar emociones e ideas a un colectivo, así como para inspirarlo, por lo que a partir de ella se generan identidades. Durante la segunda mitad del siglo XX, su uso y función se potencializó como parte de la industria del entretenimiento, la cual, actualmente genera empleos y ganancias económicas en todo el mundo, derivado de la difusión del *rock* y del *pop* principalmente.

La música, la manera de crearla, interpretarla y difundirla ha evolucionado al igual que las sociedades humanas, los géneros que la componen, adquieren importancia de acuerdo al contexto que predomina, el que está determinado por factores sociales, políticos, económicos y culturales, por lo que la función y su uso varían en torno a los valores del individuo y de la sociedad. El *rock and roll*, es un ejemplo de lo anterior, ya que desde que surgió, los jóvenes se lo apropiaron, convirtiéndolo en el canal por medio del cual expresaron su visión del mundo, sobre todo, a partir de la década de los sesentas cuando se le denominó simplemente *rock*, en contraste, ciertos sectores sociales lo relacionaron con la pérdida de valores y lo consideraron un riesgo para la juventud, por lo que debía ser censurado, por otro lado, representó para industria musical, un mercado nuevo con posibilidades amplias de explotación.

El *rock and roll* es baile, diversión, desfogue, moda, cuestionamiento, rebeldía, oposición e identidad para muchos jóvenes alrededor del mundo. Nació de la mezcla de géneros y a lo largo de su historia, se ha nutrido de diversos estilos musicales dependiendo del lugar en el que se gestó. A su llegada a México no fue del interés de los jóvenes y se le consideró una moda pasajera, lo que cambió rápidamente cuando surgieron los primeros grupos juveniles procedentes de la clase media, quienes mostraron que era posible hacerlo en español, lo que convirtió a nuestro país en un referente para el mundo hispano en esos primeros años.

El surgimiento del *rock and roll* y su posterior difusión masiva como *rock*, están estrechamente ligados con la aparición de una nueva dinámica social, donde las comunicaciones y el consumo, impactaron de forma definitiva a la sociedad. La década de los sesenta, con sus movimientos sociales en busca de derechos civiles y libertades democráticas, donde los jóvenes fueron protagonistas, marcaron el inicio de la relación del género con la industria musical, la que propició la cultura de los conciertos masivos, sobre todo de artistas británicos y norteamericanos, la que junto a la venta de discos, significó ganancias económicas para las empresas discográficas y de comunicación; lo anterior permitió que en países latinoamericanos como México, el *rock* se difundiera, se asentara y se desarrollara con características propias.

Por lo anterior y como segundo aspecto, concluimos que el desarrollo del *rock* en México tuvo características particulares que lo hacen diferente al que surgió en el resto del orbe. Una de ellas, y la que consideramos la más importante, es que el género se interpretó en español, si bien, las primeras agrupaciones copiaron temas exitosos en Norteamérica, adaptaron las letras acorde al sentir de la juventud de esos años. Por primera vez en la historia del país y del orbe, surgía un movimiento de jóvenes hecho por jóvenes, en nuestro país, ese primer acercamiento fue a partir de la imitación de música, bailes, atuendo y ciertas conductas, sin embargo, el hecho que destacamos es el uso del lenguaje, lo que permitió que el *rock* se arraigara y tuviera éxito en México, así como difusión en países de habla hispana gracias a los grupos nacionales.

Los jóvenes mexicanos al igual que los latinoamericanos, fueron influenciados por los movimientos culturales, sociales y políticos surgidos en los Estados Unidos de América y Europa durante los años sesenta como el hipismo, la liberación sexual, la experimentación con drogas, las protestas contra la guerra de Vietnam, el rechazo a la sociedad de consumo, la ecología, a los que en América Latina se unió la lucha por la apertura democrática. La música de fondo de dichos movimientos fue el *rock*, sin embargo, en México, no acompañó el movimiento estudiantil de 1968, ya que consideramos que para esos años existía un estigma contra los jóvenes en general, acentuado en aquellos que gustaban del género, muestra de ello fue el cierre de los “cafés cantantes” en la Ciudad de México por parte de las autoridades, que percibieron en esto, un empoderamiento de la juventud antes ajena a la vida política de la nación.

Las agrupaciones roqueras surgidas a finales de la década comenzaron a hacer música original pero con letra en inglés, mostrándose ajenas a los acontecimientos de 1968, los que culminaron con la matanza de estudiantes por parte del Estado mexicano. Dicho alejamiento consideramos se dio, debido a la dureza con que las protestas fueron reprimidas, con lo que se envió un mensaje a la juventud de alinearse al sistema o enfrentar las consecuencias de desafiarlo. Posterior a dichos eventos, muchos jóvenes creyeron que el cambio debía darse por la vía armada, para otros, ese cambio tenía que surgir por otros medios, uno de ellos, el arte. La literatura y el *rock*, fueron los medios por los cuales los jóvenes de los setentas expresaron su sentir, también, fueron un vínculo de identidad entre ellos, lo que originó que fueran señalados por su apariencia, llegando al extremo de una nueva represión estatal en 1971.

Los trágicos episodios de 1968 y 1971, provocaron que toda reunión de jóvenes fuera vista con recelo por las autoridades, como respuesta a ello, el *rock* se consolidó como medio de expresión juvenil, pero ahora, de aquellos que provenían de clases bajas, hecho que consideramos como segunda característica a destacar. Despues de que se estableciera una campaña de desprestigio contra el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro y contra el género, este fue censurado y prácticamente desapareció de los medios masivos de comunicación, sobreviviendo en las zonas marginales de la Ciudad de México en los llamados hoyos funquis, de igual manera, en ciudades como Guadalajara y Monterrey; en estos lugares se proletarizó adquiriendo dureza y rebeldía, logrando con ello, crear elementos de identidad entre dichos jóvenes, a los que se les denominó “chavos banda”, lo anterior, se vio reflejado en la música y letra de los grupos que surgieron en esos años.

El *rock* mexicano, asilado en la periferia, olvidado por medios de comunicación y por los jóvenes clasemedieros, obtuvo un estilo urbano muy parecido al *punk*, el cual aún no nacía como tal en los barrios proletarios de Londres, Liverpool y Manchester. México se adelantó a esta manera de interpretar el *rock* y percibir la vida, hecho que señalamos como tercera característica, ya que aunque este primero movimiento se diluyó rápidamente, fue influencia para muchos jóvenes y músicos de los años ochenta. En ese ambiente de marginación y estigmatización, comenzaron a surgir bandas que experimentaron con ritmos, si bien, prevalecieron las letras en inglés, también se hicieron en español y composiciones originales.

Como cuarta característica que consideramos destacable en la historia del *rock* mexicano, es la cantidad de bandas surgidas a principios de los años ochenta, las cuales, provinieron de distintos estratos sociales, lo que se reflejó en sus propuestas musicales; todos los grupos se “mexicanizaron”, cambiaron su nombre del inglés al español, los mismo pasó con las letras, también, buscaron incluir en su música, elementos de géneros identificados como propios o representativos de la nación; este hecho se mantuvo vigente hasta mediados de la década de los noventa. Lo anterior coincidió con la consolidación de la escena roquera en el mundo, así como con la apertura comercial que la administración federal mexicana implementó en esos años, esto, creo las condiciones para que, tomando ejemplo de los exitosos movimientos musicales gestados en España y Argentina, los empresarios locales buscaron promover a bandas nacionales que sobrevivían en lo subterráneo.

Como tercer aspecto, concluimos que a finales de la década de los ochenta, renació en *rock* mexicano; lo anterior se debió a la conjunción de elementos internacionales y locales de tipo social, político y económico señalados en el capitulado anterior, los que convirtieron nuevamente a México en un punto estratégico para que los grupos hispanos se dieran a conocer, de igual manera, agrupaciones anglosajonas, encontraron en el país, un mercado para promocionarse, situación que persiste hoy día. De igual manera, dicho renacimiento fue propiciado por la resistencia de muchos músicos durante los años en que el género fue marginado, lo que fue influencia directa para que a mediados de los años ochenta surgieran en el territorio nacional distintas agrupaciones que le dieron al *rock* un sello particular y distintivo.

De esta forma y a manera de conclusión general, señalamos que el *rock* mexicano tuvo dos momentos trascendentales y a la vez opuestos en su historia, el primero, la marginación y estigmatización que vivió durante la década los setentas, lo cual, consideramos se debió al ambiente de guerra fría predominante en el orbe, la que provocó que el Estado viera en toda reunión o protesta juvenil, una amenaza y conjura comunista que atentaba contra el sistema político imperante, a su vez, los grupos políticos de izquierda, aseguraron que dicha música era una imposición cultural imperialista por parte de los Estados Unidos de América, por su parte, algunos sectores de la sociedad, percibieron en el género musical, la degradación de los valores morales de la juventud.

El segundo momento es su renacimiento, el cual coincidió con la apertura económica que la administración federal implementó durante los años ochenta; al imponerse una visión de mercado cada vez más global, México buscó que la empresa privada tuviera un papel central como motor de la economía nacional y que la función del Estado disminuyera en este rubro. Esta coyuntura fue aprovechada por las compañías disqueras internacionales que, ante la consolidación de la escena roquera internacional y el auge de los movimientos surgidos en España y Argentina, vieron en México un mercado fértil para promocionar a los grupos con los que tenían contrato, sin embargo, al percatarse de que en el país existía una escena roquera subterránea con propuestas originales, decidieron invertir en la difusión de algunos grupos locales, los cuales, de acuerdo a sus intereses tenían creatividad y calidad musical, lo que quedó de manifiesto con el éxito que alcanzaron; dichas agrupaciones, tomaron experiencia de aquellas que resistieron los años en que el *rock* mexicano fue marginado, al tomar la batuta, lograron darle al *rock* mexicano un sello distintivo cuando retomaron el idioma español para transmitir su sentir y al mezclar géneros musicales de las distintas regiones del país, con lo que se instalaron en el gusto de jóvenes tanto de clase baja como media, elemento que consideramos destacable, ya que a través del *rock*, estos se identificaron y unieron en los conciertos masivos.

Como hemos mencionado, la diversidad de estilos que los grupos roqueros mexicanos mostraron en sus composiciones, fue, a nuestra consideración, lo que les permitió tener éxito al momento de ser difundidos masivamente, lo anterior se debió seguramente, a los estratos sociales de donde emanaron, al bagaje musical que les precedía y las experiencias que el *rock* mexicano había acumulado para los años finales de la década de los ochenta. Consideramos que para el momento del renacimiento, la mayoría de los grupos de la escena subterránea de la Ciudad de México y de otras ciudades de la República, tuvieron la oportunidad de mostrar su trabajo ya sea en conciertos masivos o en material discográfico, sin embargo, pocos lograron destacar y sobrevivir más allá de un cuarto disco, disolviéndose a lo largo de la década de los noventas, sin embargo hoy día, son influencia para las nuevas agrupaciones que por medio del *rock*, manifiestan su sentir.

Cabe mencionar que algunas agrupaciones permanecen vigentes y trabajando en composiciones nuevas como *Café Tacuba*, otras más como *Caifanes*, *Maldita Vecindad* y *Fobia*, han realizado giras exitosas por la República aún sin tener material discográfico

nuevo, lo que desde nuestra óptica particular, deja de manifiesto la calidad que como músicos poseen, lo que les ha permitido trascender generacionalmente.

El surgimiento de nuevas bandas continuó hasta finales del siglo XX, muchas tuvieron el respaldo de alguna compañía disquera, otras, siguieron en los circuitos cultuales y subterráneos, lo que no significa que fueran carentes de calidad y originalidad musical, todo lo contrario, sin embargo, seguramente no se ajustaron a los esquemas mercadológicos que las disqueras y el mercado exigían, pero gracias a los sellos independientes, tuvieron la oportunidad de salir a la luz; algunas continúan su trabajo hasta el día de hoy como *Transmetal*, *Liran Roll* y *Tex Tex* por ejemplo, que siguen tocando en vivo en el circuito que se ha creado en las poblaciones del Estado de México y que es digno de una investigación puntual.

Este nuevo despertar o renacimiento del *rock* mexicano, nos permitió a una generación de jóvenes, acercarnos al género musical, vivirlo en los conciertos en vivo y para algunos, interesarnos en expresiones artísticas distintas como la literatura y las artes visuales entre otras, pero lo que consideramos más importante, es que nos permitió soñar; nos dio identidad, un lenguaje propio, vivencias y ahora, recuerdos, los cuales identificamos con ciertos acordes y letras, probablemente por estas razones es que esos grupos, permanecen vigentes a pesar de que ya no existan, tengan material nuevo o sin tenerlo, realicen presentaciones en vivo.

La intención del presente trabajo de investigación fue, conocer de manera general la historia del *rock* hecho en México desde su llegada y hasta finales del siglo XX; esto nos permitió tener un amplio panorama del contexto en el que se desarrolló, para de esta forma, poder comprender los elementos que convergieron tanto para su censura como para su posterior renacimiento. Lo anterior nos da la posibilidad de tener un punto de partida para futuras investigaciones relacionadas con el tema, ya que estamos seguros que a través del estudio del género musical, es posible divulgar el conocimiento histórico a sectores sociales ajenos a esta disciplina científica, con lo se cumple uno de los objetivos planteados por la Facultad de Historia, la cual, es digna representante de los principios rectores de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo a la cual pertenece.

## Fuentes de información.

### Bibliográficas.

Agustín, José, *La Contracultura en México*, Penguin Random House, México, 2017.

Alba, Francisco, “Evolución de la población: realizaciones y retos”, en Blanco, Joaquín, José y Woldenberg, José (compiladores), *México a Fines de Siglo*, Tomo I, México, FCE, 1993, pp. 130-144.

Ángel Reyes, Johanna, C. “Redefiniciones de lo popular con base en los procesos de construcción de nación. Lo imaginario y lo mexicano”, en Alarcón, Menchaca, Laura y García, Fernández, Estrellita, (coordinadoras), *Cambios Sociales y Construcción de lo Imaginario en México durante el Siglo XX*, México, El Colegio de Jalisco, 2013, pp.151-165.

Arana, Federico, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*, María Enea, México, 2002.

Caravaca Fernández, Rubén, *La gestión de las músicas actuales*, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), Madrid, 2012.

Castillo Bernal, Abraham, Stephen, *Música del diablo. Imaginario, dramas sociales, y ritualidades de la escena metalera de la ciudad de Ciudad de México*, INAH, México, 2015.

Cortes, David, *El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, Grupo Editorial Tomo, México, 2017.

García Fernández, Estrellita, “El proyecto cultural en la construcción del imaginario nacional”, en Alarcón, Menchaca, Laura y García, Fernández, Estrellita, (coordinadoras),

*Cambios Sociales y Construcción de Imaginarios en México durante el Siglo XX*, México, El Colegio de Jalisco, 2013, pp. 67.83.

Gómez González, Marco, Antonio, “La crisis de 1994-1995 en México”, en Muñiz, Elsa y González, Marco, Antonio (coordinadores), *Fragmentos para la Historia de México en el siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 109-149.

Iturbide, Graciela, *Yo estuve en Avándaro*, Tricel Ediciones, UNAM, Gobierno del Estado de México, México, 2016.

Ingram Jaén, Jaime, *Orientación Musical*, Universal Books, Panamá, 2002.

Loaeza, Soledad, “La Sociedad Mexicana en el Siglo XX”, en Blanco, Joaquín, José y Woldemberg, José, (compiladores), *México a Fines de Siglo*, Tomo I, México, FCE, 1993, pp. 108-128.

Paytrees, Mark, *La Historia del Rock. La guía definitiva del rock, el punk, el metal y otros estilos*, Par Ragon, New York, 2016.

Peregrina, Angélica, “Sobre los conceptos de Patria, y Nación en las escuelas mexicanas (1930-1960)”, en Alarcón, Menchaca, Laura y García, Fernández, Estrellita, (coordinadoras), *Cambios Sociales, y Construcción de Imaginarios en México durante el Siglo XX*, México, El Colegio de Jalisco, 2013, pp. 49-66.

Roura, Víctor, *Los profetas caídos. Pop, industria musical y manipulación de masas*, Lectorum, México, 2010.

Rubli, Federico, *Yo estuve en Avándaro*, Tricel Ediciones, UNAM, Gobierno del Estado de México, México, 2016.

Schwanitz, Dietrich, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, Penguin Random House, México, 2015

Villegas González, Rafael, *60 años del Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, Ediciones B. México, México, 2016.

Villegas González, Rafael, *60 años del Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, Ediciones B. México, México, 2018.

Zoraida Vázquez, Josefina, Meyer, Lorenzo, *México Frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776-2000*, FCE, México, 2013.

#### Tesis

Badillo Galván, Hugo Rodrigo, *Rock Impop. La presencia del rock mexicano en las listas de popularidad de la radio top 40, (1956-2006)*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2012.

Guerra García, Víctor Manuel, *Transformaciones en el imaginario urbano y cambio del discurso en el rock mexicano, Jaime López y Rodrigo González*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, UNAM, México, 2015.

Hernández Espinoza, Julio César, *La Contracultura Musical en la Ciudad de México. El caso del rock, 1955-1994*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, UNAM, México, 2017.

López Aldama, Sergio, *Debajo del under: algo llamado rock progresivo mexicano*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Aragón, UNAM, México, 2013.

Hemerográficas.

Almeida, Jaime, “Los Teen Tops”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 14-20.

González Ayala, Jorge, E.”A quince años de Rock en tu idioma”, en *La Mosca en la pared*, México, Año 9, No, 62, octubre de 2002, pp. 18-19.

Guzmán M. José Luis, “Cómo nació el otro rock en español. En Chile, Colombia, Uruguay, Paraguay, Perú, Bolivia y Venezuela”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 40-43.

Hernández Chelico, Javier, “Parménides García Saldaña. Una vida en el rol”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 30 de junio de 2014, p. 12.

Javayoles, Pedro, “El rock psicodélico y pop en España”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 58-61.

Kleiman, Claudio, “La situación política y social en tiempos del rock argentino”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 47.

Kleiman, Claudio, “Orígenes del rock argentino”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 32-35.

Manrique A. Diego, “El Rock de la cárcel”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 36-39.

Palacios, Julia, “Del “Mexican Rock and Roll” al “Rocanrol” mexicano. Llegada y apropiación del nuevo ritmo”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 11-13.

Palacios, Julia, “Aviéntense Todos. Los grandes años del rock y pop en México”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 26-29.

Palacios, Julia, “La Radio en la capital”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, pp. 92-93.

Rock, Chava, “Rupestres, Bandosos, Callejeros, Urbanos. Movimientos en las entrañas de la ciudad”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, pp. 8-9.

Rock, Chava, “El Rock Callejero”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 30 de junio de 2014, pp. 90-91.

Rubli Kaiser, Federico, “Los Locos del Ritmo a sus 55 años”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 18-20.

Rubli Kaiser, Federico, “Los Cafés Cantantes”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 31.

Rubli Kaiser, Federico, “Rocanroleando en Sabana Grande. El contexto del rock venezolano en los años sesenta”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 43.

Rubli Kaiser, Federico, “Hoyos Funkis. El refugio del rock en la era de la prohibición”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 30 de junio de 2014, pp. 28-29.

Soto R. Jorge, “La Onda Chicana y el Rock del Norte”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, pp. 74-75.

V. Salcedo, Benjamín, “El Rock Latino. Una historia complicada pero satisfactoria”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 12 de diciembre de 2013, p. 6.

“Caifanes”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, pp. 100-105.

“COMROCK”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, pp. 50-51.

“Conciertos masivos”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, p. 90.

“España nos exporta el rock en tu idioma”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, pp. 74-77.

“Internacionalización del rock argentino”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, pp. 83-85.

“La Movida Española y la Nueva Generación Argentina”, en *Rolling Stone México*, Edición Especial, México, 01 de junio de 2015, p. 72.

Electrónicas.

Abruzzese, Alberto “Cultura de masas”, CIC, Cuadernos de Información, y Comunicación [en línea], 2004, [Fecha de consulta: 28 de noviembre del 2017], Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93500912>>, pp.189-192.

Agüero García, Javier, “América Latina durante la Guerra Fría (1947-1989): Una Introducción”, *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, [en línea] 2016, XVII [Fecha de consulta: 27 de febrero de 2018], Disponible en: <<http://www.redalyc.og/articulo.oa?id=66646380006>>, pp. 1-34.

Fabbri, Franco, “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”, Universidad de Turín, <<http://www.intec.edu.do/downloads/documentos/biblioteca/formatos-bibliograficos/guia-chicago.pdf>>, (Fecha de consulta: 19 de mayo de 2018). pp. 1-17.

Garay, Adrian, “El Rock como conformador de identidades juveniles”, *Nómadas*, (Col)[en línea], 1996, [Fecha de consulta 28 de abril del 2018], Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118896002>, pp. 1-7.

Guerrero, Juliana, “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, *Revista Transcultural de Música*, [en línea], 2012, [Fecha de consulta: 19 de mayo de 2018], Disponible en: <http://www.redalyc.org.articulo.oa?id=82224815008>, pp. 1-22.

Guber, Román, “Encuesta sobre la Cultura de Masas, CIC, Cuadernos de Información y Comunicación, [en línea], 2004, [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2018], Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93500911>, pp. 163-183.

Ortiz Gómez, Octavio, “Rock and roll, cultura y memoria colectiva en un mundo global”, *Secuencia, Revista de historia y ciencias sociales*, [en línea], 2008, (Septiembre – Diciembre), [Fecha de consulta: 25 de abril del 2018], Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31912774228006>, pp. 139-170.

Podestá C. Paola, “Un acercamiento al concepto de cultura”, *Journal of Economics Finance and Administrative Science*, [en línea] 2006, [Fecha de consulta: 14 de marzo de 2018], Disponible en: <http://redalyc.org/articulo.oa?id=360733601002>, pp. 26-39.

Rodríguez, Mariagnela, “Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, [en línea], 1991, IV, [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2018], Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31641208>, pp. 151-163.

