



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS.

MI VOZ, MI LIBERTAD.
LAS MUJERES EN EL ROCK MEXICANO, 1980-2000.

Tesis que para obtener el grado de:
MAESTRO EN HISTORIA,
OPCIÓN EN HISTORIA DE MÉXICO

Presenta:
Lic. en H. JUAN FRANCISCO ARROYO PÉREZ.

Asesor:
Dr. FRANCISCO ALEJANDRO GARCÍA NARANJO.



Morelia Michoacán, agosto del 2022.

Índice.

	Página.
Resumen.....	2
Abstrac.....	3
 Introducción.....	 4
Capítulo I	
<i>Hace tanto que ando en carretera.</i>	
Mujeres y música.....	40
 I.1.- Sobre la categoría género.....	 41
I.2.- Nociones sobre el feminismo.....	51
I.3.- Historia de las mujeres.....	61
I.4.- Las mujeres en la música.....	71
 Capítulo II	
<i>Mi sombra tiene otro color.</i>	
El estallido del rock and roll y su desarrollo en México, 1956-1980.....	81
 II.1.- El nacimiento del rock and roll.....	 82
II.2.- La esencia femenina del rock.....	92
II.3.- El camino del rock en México.....	102
II.4.- Las primeras rocanroleras.....	112
II.5.- Los años ochenta. El rock mexicano se transforma.....	123
II.6.- Los años noventa. El rock mexicano resurge y se Diversifica.....	136
 Capítulo III	
<i>Aprendo de mis pasos, entiendo en mi caminar.</i>	
Mujeres al grito de rock, 1980-2000.....	149
 III.1.- Cecilia Toussaint, la diva del rock mexicano.....	 150
III.2.- La maestra del rock mexicano, Kenny Avilés.....	163
III.3.- Rita Guerrero, la bruja del rock mexicano.....	176
III.4.- Simplemente soy Julieta Venegas	189
III.5.- Ely Guerra. La patrona.....	202
 Conclusiones.....	 214
 Anexos. Imágenes.....	 236
 Fuentes de información.....	 246

Gracias mamá.

Agradecimientos.

Agradezco al Instituto de Investigaciones Históricas dependiente de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, el abrirme sus puertas para estudiar la Maestría en Historia de México, a sus directivos, personal docente y trabajadores. De igual manera, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el apoyo económico brindado durante la realización del posgrado.

Sinceramente agradezco al Doctor Francisco Alejandro García Naranjo por asesorar mi trabajo de investigación. A la Maestra Juanita Martínez por su invitación para cursar la Maestría. Por los conocimientos compartidos a los maestros, Doctora Lissette Rivera Reynaldos y Doctor Martín Pérez Acevedo. Agradezco sinceramente también a mis lectores de tesis, Maestra Tzutziqui Heredia Pacheco, Doctor Alejandro Mercado Villalobos y al Maestro Alfredo Nieves Molina quien lamentablemente ya no se encuentra con nosotros.

Afectuosamente agradezco a quienes fueron mis compañeros de Maestría y se convirtieron en amigos, Luis, Jesús, Julián, César, Israel y Bersaín.

Sinceramente, gracias

MI VOZ, MI LIBERTAD.

LAS MUJERES EN EL ROCK MEXICANO, 1980-2000.

Resumen.

El *rock and roll* surgió en los Estados Unidos de América en la década de los cincuenta del siglo pasado. En su inicio se caracterizó por ser un fenómeno bailable. En los años sesentas, únicamente como *rock*, se transformó en un movimiento cultural con elementos de rebeldía contra las instituciones de la sociedad. Por la cercanía geográfica, el *rock and roll* llegó a México desde el momento de su nacimiento. En un principio se le tomó como un ritmo de moda más, lo que cambió cuando surgieron los primeros grupos integrados por jóvenes provenientes de la clase media de la capital de la nación. Los jóvenes mexicanos, al igual que los de otros países, no tardaron en adoptarlo como medio de expresión.

Las mujeres mexicanas se acercaron al *rock and roll* y buscaron ser protagonistas de esa cultura netamente juvenil. En México el *rock* tuvo un camino complicado, razón por la cual para las mujeres fue doblemente difícil incursionar en ese medio. Algunas lograron reconocimiento, sobre todo en los años de 1980 al 2000. A todas les caracterizó el atreverse a explorar territorios socialmente considerados para los hombres. Esas décadas significaron un cambio importante para el *rock mexicano*, ya que los distintos grupos realizaron producciones originales en español. Los grupos fueron mayormente integrados por hombres, sin embargo, las mujeres tuvieron protagonismo, tal es el caso de *Cecilia Toussaint, Kenny Avilés, Rita Guerrero, Julieta Venegas y Ely Guerra*.

El papel de las mujeres en el *rock* ha sido poco estudiado. La presente investigación, nos da la oportunidad por su novedad, de generar discusión académica e interesar en el conocimiento histórico a sectores sociales ajenos a la historia como las generaciones más jóvenes, de igual manera, contribuir a la construcción de una sociedad tolerante.

Palabras clave: *Música, juventud, rebeldía, entretenimiento, cultura*.

Abstract.

Rock and roll emerged in the United States of America in the fifties of the last century. In its beginning it was characterized by being a danceable phenomenon. In the sixties, only as *rock*, it became a cultural movement with elements of rebellion against the institutions of society. Due to its geographical proximity, rock and roll arrived in Mexico from the moment of its birth. At first it was taken as just another fashionable rhythm, which changed when the first groups made up of young people from the middle class of the nation's capital emerged. Young Mexicans, like those from other countries, did not take long to adopt it as a means of expression.

Mexican women approached *rock and roll* and sought to be protagonists of that clearly youthful culture. In Mexico, *rock* had a complicated path, which is why it was doubly difficult for women to venture into that medium. Some achieved recognition, especially in the years from 1980 to 2000. All of them were characterized by daring to explore territories socially considered for men. Those decades meant an important change for *mexican rock*, since the different groups made original productions in Spanish. The groups were mostly made up of men, however, women had a leading role, such is the case of *Cecilia Toussaint*, *Kenny Avilés*, *Rita Guerrero*, *Julieta Venegas* and *Ely Guerra*.

The role of women in *rock* has been little studied. This research, due to its novelty, gives us the opportunity to generate academic discussion and interest in historical knowledge social sectors outside history such as the younger generations, in the same way, contribute to the construction of a tolerant society.

***Mi voz, mi libertad.* ¹ Las mujeres en el rock mexicano, 1980-2000.**

Introducción.

El presente trabajo de investigación tiene la finalidad de historiar la participación de las mujeres en el *rock mexicano*. Lo hemos delimitado en una temporalidad que va de 1980, año en que el género musical experimentó un cambio cultural que consideramos relevante debido a que los distintos grupos retomaron el idioma español para realizar composiciones originales utilizando elementos culturales locales. El corte temporal lo cerramos en el año 2000, cuando las tendencias musicales experimentaron transformaciones y la tradicional frontera entre *rock* y el *pop* comenzó a diluirse, lo anterior, propiciado por los grandes medios de comunicación y las compañías disqueras transnacionales. Las cuales dieron cartas de retiro a muchos músicos sobre todo de *rock*, debilitando la endeble industria nacional. Pese a ello, el *rock* hecho en México retomó la búsqueda de nuevos espacios de difusión. De igual manera, durante esas dos décadas se observó una mayor participación de mujeres en el género musical en cuestión, tanto a nivel internacional como en nuestro país.

Planteamiento del problema.

Desde la llegada del *rock and roll* a México las mujeres gustaron y tuvieron interés por ser partícipes de esa nueva música y cultura netamente juveniles, de igual manera, es posible observar que a pesar de las dificultades vividas por el *rock mexicano* a lo largo de su historia, ha existido una línea de continuidad, por momentos imperceptible, de mujeres roqueras que comenzó desde que el género musical del *rock and roll* fue difundido en la radio nacional, pasando por los años cuando fue censurado hasta resurgir a finales de la década de los ochenta donde su participación fue protagónica. Muchas de ellas al igual que hombres quedaron en el anonimato, pero juntos, aportaron su trabajo y creatividad para mantener viva esa cultura y filosofía de vida seguidas por diferentes generaciones de jóvenes en México. Juntos padecieron los prejuicios hacia esa música, pero para las mujeres, el atreverse a incursionar en el *rock* significó armarse de valor para romper con estereotipos y roles sociales que les fueron impuestos.

¹ Frase extraída del tema “Mi playa” de Ely Guerra, disco “Sweet & Sour, Hot y Spicy”, del 2004.

El género musical del *rock and roll* surgió en los Estados Unidos de América a mediados de 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 alrededor del mundo que lo adoptaron como medio de expresión.² Fue la música que acompañó los movimientos sociales surgidos en los años sesenta como el hipismo, el feminismo, la oposición a la Guerra de Vietnam entre otros, los cuales, pueden ser definidos como contraculturales, ya que como señala el escritor José Agustín, fueron manifestaciones culturales que rechazaron y se opusieron a la cultura dominante de la época, las que también han sido llamadas alternativas o de resistencia.³ El nuevo género musical se caracterizó en un principio por movimientos exagerados y cargados de sexualidad, lo que generó escándalo en esos años.

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 el otro, el género musical del *blues* con su carácter melancólico, de la innata improvisación del *jazz*, de los cuales surgió el *rhythm and blues* con su espíritu abiertamente sexual, también tomó elementos del *country*, música que reflejaba el estilo de vida blanco y ranchero del Sur de la nación, es decir, se nutrió de prácticamente toda la tradición musical estadounidense. Ya como *rock*, fue una música que tuvo significados contestatarios y de rebeldía juvenil para la forma de vida de ese tiempo.⁴ A través del *rock and roll* se canalizaron los gustos y maneras de ser de los jóvenes de la época, probablemente en ello radicó su rápida expansión por el país anglosajón y posteriormente por el mundo, donde adquirió al paso de los años estilos y acentos característicos de cada nación como en el caso de Latinoamérica cuando fue interpretado en español.

El término *rock and roll* lo popularizó el programador de radio Alan Freed quien lo utilizaba desde 1951. El concepto hacía referencia a un movimiento intenso que podría traducirse como “mérete y gira”, pero también fue una palabra que desde los años treinta se usaba con regularidad en melodías de *blues* y sobre todo del *rhythm and blues* que significaba “intercambio sexual”, es decir, tener relaciones sexuales. Freed transmitía en su programa “Noches de Rock and Roll” *rhythm and blues* negro original, algo inusual para la época, ya

² V. SALCEDO, BENJAMÍN, “El Rock Latino. Una historia complicada pero satisfactoria”, p. 6.

³ AGUSTÍN JOSÉ, *La Contracultura en México*, p. 35.

⁴ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 Años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, p. 15.

que la tendencia era que cantantes blancos hicieran versiones de canciones afroamericanas y esas eran las que se transmitían por la radio.⁵ La popularidad del *rock and roll* se dio a partir de 1955 gracias al éxito musical del cantante Bill Haley y su grupo *His Comets*, pero fue con Elvis Presley que llegó a Europa y a América Latina. A partir de ese momento, cada vez más jóvenes exigieron a las estaciones de radio que programaran canciones de *rock and roll*, lo que provocó que pequeñas disqueras se interesaran en grabar a grupos que surgieron por todo el país.⁶

Ha terminado la Segunda Guerra Mundial y el descontento de la juventud se manifestó con actitudes como nuevas formas de vestir, de hacer música y de vivir. El *rock and roll*, tomándolo como la infancia del *rock*, se caracterizó por su baile exagerado y se intentó prohibir. En los años sesenta se le llamó “música rebelde” por sus mensajes de inconformidad frente a las instituciones tradicionales de la sociedad como la familia, la Iglesia y el Estado. Por su ritmo agresivo fue considerado como una “mala influencia” para los de menor edad, paralelamente, la industria del entretenimiento lo ofertó como un producto que rápidamente resultó atractivo y redituable. En su evolución dio origen a múltiples tendencias musicales, pasando a ser un indicador de cambios sociales y factor de identidad, pero la norma a través de su historia ha sido la de incomodar.⁷ El *rock* se convirtió en el catalizador de las inquietudes juveniles ya que había identificación entre los problemas personales y generacionales que los aquejaban.

De esa manera, el músico de *rock* se estableció como el “héroe” de los jóvenes y tuvo la capacidad de ser su portavoz, por esa razón fue un modelo a seguir. Por lo que a la música se refiere, la estructura simple de las canciones permitió que cualquiera que supiera tocar las notas básicas en su guitarra pudiera replicar su tema favorito. La gran mayoría de las canciones de los años cincuenta constaron de cuatro notas musicales eslabonadas, por lo que no se requería ser un “gran músico” para interpretar este nuevo género, permitiendo con ello, ser un canal de comunicación al alcance de cualquier joven en el mundo. De igual manera, convertirse en un profesional. Lo anterior propicio que naciera un movimiento con alcance mundial hecho por y para jóvenes.⁸ A comienzos de la década de los sesenta el *rock and roll*

⁵ AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, pp. 59-60.

⁶ PAYTREES, MARK, *La historia del rock. La guía definitiva del rock, el punk, el metal y otros estilos*, p. 19.

⁷ CASTILLO ÁVILA, FRANCISCO, *La cultura rock/pop*, pp. 6-7.

⁸ HOMS, RICARDO, *Rock'n roll. La revolución sociocultural más importante del siglo XX*, pp. 28-29.

en el mundo se transformó principalmente en el Reino Unido donde lo mezclaron con su vasta tradición musical, provocando con ello que el género musical evolucionara y se convirtiera únicamente en *rock*.

Esa transformación personificada con *The Beatles* y *The Rolling Stones* dio al género musical fama mundial y proporcionó un ambiente de empoderamiento juvenil sin precedente, así como un cuestionamiento al sistema imperante.⁹ Explosión musical y cultural que no tardó en llegar a Latinoamérica. Países como México, Argentina, Cuba, Venezuela y España en Europa, fueron los primeros de habla hispana en recibir el nuevo ritmo. México por su cercanía geográfica con los Estados Unidos fue en un inicio el más influido por el *rock and roll*. Se extendió con la velocidad de un incendio desde el Río Bravo hasta Tierra del Fuego, adquiriendo a su paso distintos matices, acentos, técnicas, sueños y dramas sociales que lo hicieron único, siendo su principal característica el ser interpretado en español. La situación en que llegó el *rock and roll* a estas naciones tuvo factores en común como la marginación, desempleo, analfabetismo, opresión social y pobreza, situación semejante a la que padecían los afroamericanos en los estados sureños de la Unión Americana.

Tampoco es posible dejar de lado el contexto mundial de *Guerra Fría* que tuvo en América Latina escenarios complejos debido a la paranoia y conservadurismo del gobierno estadounidense, el que consideró al continente como su espacio de influencia directa, por lo que apoyó gobiernos antidemocráticos que vieron en toda manifestación, sobre todo juvenil, una conjura comunista o una sublevación. Injerencia que se acrecentó con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, proceso que dejó a la isla caribeña bajo la influencia directa de la entonces Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas. En países como Chile, Colombia, Uruguay, Argentina, Perú y Venezuela, se alentaron golpes de estado y dictaduras militares con el pretexto de reducir la influencia comunista. Bajo este panorama, resulta milagroso que un género musical como el *rock* haya podido manifestarse,¹⁰ o quizá debido a dicha situación se arraigó fuertemente entre los jóvenes.

Durante el periodo de *Guerra Fría* México declaró su neutralidad, sin embargo, recibió influencia estadounidense debido a su proximidad geográfica, la que se reflejó en políticas económicas y comerciales principalmente. Al finalizar el conflicto bélico mundial,

⁹ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano, Vol. I (1956-1979)*, p. 93.

¹⁰ GUZMÁN M., JOSÉ LUIS, “Cómo nació el otro rock en español, en Chile, Colombia, Uruguay, Paraguay, Perú, Bolivia y Venezuela”, p. 41.

los distintos gobiernos federales intentaron entrar en la modernidad que el mundo occidental ofrecía, por lo que en 1945 la nación ingresa a la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Al mismo tiempo, impulsaron una rápida industrialización con la que buscaron competir en los mercados internacionales. Gracias a su incipiente industria y a las ganancias económicas obtenidas por la venta del petróleo, la economía nacional experimentó un crecimiento lento pero estable durante la década de los cincuenta hasta los años setenta, motivo por el cual, se ha considerado como uno de los mejores periodos en la historia económica de México. Dicho crecimiento favoreció la estabilidad política, la que estuvo condicionada al régimen creado por el partido en el poder.

Durante dicho periodo la educación universitaria y tecnológica estuvieron encaminadas a la capacitación para el trabajo urbano principalmente, la que, junto a la cultura promovida por el régimen recibieron apoyo gubernamental, en parte por el espíritu liberal de los gobiernos postrevolucionarios y porque así lo exigieron las políticas públicas encaminadas a la industrialización y la modernización del país. Ese periodo de relativo esplendor económico favoreció el crecimiento de la clase media urbana que comenzó a involucrarse en las artes y a paso lento en la política. En ese contexto el *rock and roll* llegó a México a mediados de los años cincuenta vía el éxito de *Bill Haley* y *Elvis Presley*. La nueva moda musical fue bien recibida por las clases medias y alta que la adoptaron como rasgo de cosmopolitismo frente al gusto popular por lo folclórico. Se convirtió en un símbolo de estatus social y económico, ya que no todos podían acceder a la compra de discos en su gran mayoría importados.

De igual manera, debido a que únicamente un bajo porcentaje de la población hablaba el idioma inglés. Pese a ese buen recibimiento, el *rock and roll* pronto comenzó a tener mala fama. Películas estadounidenses como *Rebelde sin Causa* y *Semilla de Maldad* ambas estrenadas en 1955, así como las producciones nacionales *Juventud Desenfrenada* de 1956 y *Juventud sin Ley* de 1965, favorecieron la creación de estereotipos alrededor del *rock and roll* y de sus seguidores, a quienes se les comenzó a calificar como “juventud rebelde”, la que, con sus actitudes amenazaba no el orden político ni económico, pero sí la rígida estructura de la sociedad mexicana al considerarse que abría las puertas a la manifestación libre de los deseos sexuales y las inconformidades tanto de mujeres y hombres jóvenes con

el mundo adulto. Posibilidad alarmante para la sociedad mexicana de la época, la que en general era conservadora y a la vez hegemónica afirma Laura Martínez.¹¹

Al compartir frontera con los Estados Unidos de América, México conoció prácticamente desde su nacimiento al género que revolucionaría la música popular en el mundo. A su llegada fue considerado un ritmo de moda más por una sociedad, sobre todo urbana, acostumbrada a bailar ritmos que provenían de países como Estados Unidos y Cuba. En 1956, año de su difusión en la radio nacional, se creyó que su popularidad no duraría mucho tiempo, probablemente por dicha razón y más por desconocer los orígenes del *rock and roll*, los primeros en interpretarlo no fueron los jóvenes, lo hicieron las orquestas más populares del momento que lo intercalaron con *rumbas*, *chachacás* y *mambos*, las cuales tomaron como ejemplo para sus arreglos musicales la canción “Rock Around the Clock” original de *Bill Haley and His Comets* que era un éxito en la Unión Americana, siendo la orquesta dirigida por Pablo Beltrán Ruiz la primera en registrar un *rock and roll* instrumental para la compañía RCA Víctor titulado “Mexican Rock and Roll” en marzo de 1956.

Pero el primer tema grabado en nuestro país del nuevo género fue “El Relojito”, una adaptación al español del tema de *Bill Haley* realizada por Mario Patrón y su orquesta *Las Estrellas del Ritmo* con su vocalista *Gloria Ríos*, quien fuera promocionada como “La Reina del Rock and Roll” debido al éxito que alcanzó el tema y al atractivo físico de su intérprete, características que la llevaron a incursionar en el cine. La radio, los teatros de revista, los centros nocturnos y la industria cinematográfica nacional, no desaprovecharon la oportunidad de explotar la popularidad de ese nuevo género musical que puso a bailar a gran parte de la sociedad mexicana de la época. Situación que comenzó a cambiar a partir de 1957 con el surgimiento de las primeras agrupaciones integradas por jóvenes provenientes de la clase media de la capital del país, de las cuales, pocas tuvieron la oportunidad de ser programadas en la radio o presentarse en la televisión, menos aún, grabar un disco y ser promocionadas, otras, lograron trascender fronteras e influenciar a músicos de habla hispana.

Los jóvenes mexicanos que desearon conectarse con el mundo vieron en el *rock and roll* esa posibilidad, ya que por ese medio podían hacer frente a una sociedad con la que no estaban de acuerdo, por lo que surgió de manera tenue la idea de un relevo generacional a

¹¹ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, LAURA, *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales de siglo XX*, pp. 36-37.

partir de una expresión que hicieron propia. Por primera vez en la historia, los jóvenes mexicanos y del mundo definieron su cultura y se identificaron con la rebeldía implícita en esa música, por lo que no fue difícil que posteriormente el *rock* fuera el catalizador para una juventud que necesitaba decir lo que pensaba. En el caso de los jóvenes mexicanos, estos tuvieron que vivir un largo proceso antes de que dicha música se convirtiera en una manifestación original y reflejo de inquietudes locales.¹²

Para José Agustín, fue en 1957 cuando el *rock and roll* hecho por los jóvenes comenzó a ser una realidad en México. Su característica principal fue la de adaptar temas exitosos en Estados Unidos para cantarlos en español, pero también realizaron canciones originales. Algunos tuvieron la oportunidad de grabar discos, de ser programados en la radio y aparecer en televisión, esos pocos tuvieron aceptación entre los adolescentes de secundaria y preparatoria, ya que muchos universitarios lo consideraron como colonialismo cultural, infiltración imperialista o una estupidez.¹³ Julia Palacios menciona que esos grupos estuvieron conformados por jóvenes pertenecientes a la clase media y media alta de la sociedad originarios de la ciudad de México en su mayoría.¹⁴ Por su parte, Federico Arana señala que fueron integrados por estudiantes o con apariencia de, más o menos enterados del mundo del *rock and roll*, quienes, sin proponérselos se lanzaron a la farándula dispuestos a romper con el prejuicio burgués respecto a la indecencia y el pudor inherentes a la fama.¹⁵

Pese a la proliferación de grupos, al éxito e internacionalización de algunos de ellos, el *rock and roll* mexicano comenzó a ser relegado por las disqueras, la radio y la televisión. Varios de los vocalistas iniciaron carreras como solistas interpretando baladas, muchas de ellas importadas del Festival de San Remo de Italia, teniendo la preferencia en las frecuencias radiofónicas. Dicho fenómeno comenzó a partir de 1962 con la separación de *Enrique Guzmán* de los *Teen Tops*, dando paso a la figura del “ídolo juvenil” que fue más manejable y redituable para la industria, así como menos “dañina” para la imagen social de la juventud señala Julia Palacios. Para la autora, esto favoreció para que la presencia de las mujeres fuera cada vez más recurrente en la escena musical mexicana, ejemplo de ello fue *Angélica María*,

¹² GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 Años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, pp. 15-18.

¹³ AGUSTÍN, JOSÉ, *La contracultura en México*, pp. 62-63.

¹⁴ PALACIOS, JULIA, “Del “Mexican Rock and Roll” al “Rocanrol” Mexicano. Llegada y apropiación de un nuevo ritmo”, p. 12.

¹⁵ ARANA, FEDERICO, *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*, p. 89.

quien fue promocionada como “la novia de la juventud”. Sin embargo, para el *rock and roll* significó el inicio de una etapa donde fue poco difundido, generando con ello que muchos jóvenes y músicos lo dejaran de lado.¹⁶

En su historia, el *rock* en México por momentos estuvo sujeto a intereses de mercado y políticos, los que por conveniencia lo colocaron en grandes escenarios o lo ocultaron. Sorteó situaciones complejas como en la década de los setenta cuando fue marginado de los medios de comunicación luego del festival de Avándaro en 1971, logrando sobrevivir en circunstancias adversas. Al finalizar los años ochenta la situación cambió, hubo proliferación de nuevas bandas, las que buscaron crear una identidad con sus composiciones originales en español. En la ciudad de México comenzó a darse apertura para la organización de eventos de música *rock*, sitios como el Museo Universitario del Chopo perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México abrieron sus puertas para la presentación de distintas bandas, siguiendo su ejemplo lo hicieron el Foro Tlalpan y el Teatro Isabelino, así como las librerías Gandhi. Guadalajara y Monterrey también vieron nacer a muchos grupos que a la postre se convertirían en referentes para la escena roquera nacional.¹⁷

Las dos últimas décadas del siglo XX coinciden con la apertura comercial emprendida por el gobierno mexicano que intentó revertir la crisis de 1976 padecida bajo la administración de Luis Echeverría Álvarez, por ello, su sucesor, José López Portillo buscó créditos en los Estados Unidos de América con el fin de estabilizar la economía nacional, sin embargo, lo endeble de ésta, obligó a aumentar la deuda externa bajo la administración de Miguel de la Madrid. Ante este panorama, el presidente de la República Carlos Salinas de Gortari, implementó políticas públicas encaminadas a modificar el modelo económico imperante desde 1940, motivo por el cual, México solicitó ingresar al Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT) para iniciar la apertura económica. Esto trajo consigo poner como prioridad una economía de mercado donde los gobiernos tuvieran poca injerencia. Tal situación favoreció a las grandes empresas transnacionales, muchas de las cuales se instalaron en México por los bajos costos de producción que ello significaba.¹⁸

¹⁶ PALACIOS, JULIA, “Aviéntense todos. Los grandes años del rock y el pop en México”, pp. 26-28.

¹⁷ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 Años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, pp. 11-18.

¹⁸ ZORAIDA VÁZQUEZ, JOSEFINA, LORENZO MEYER, *México frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776, 2000*, pp. 218-235.

En la década de los ochenta, los géneros musicales del *pop* y el *rock* representaron negocios lucrativos sobre todo en Estados Unidos e Inglaterra. Por lo que corresponde a dichos géneros en lengua castellana, España y Argentina fueron mercados en crecimiento, sus agrupaciones vendían discos y llenaban estadios en sus presentaciones en vivo, y ya que México había sido en décadas pasadas un trampolín para artistas iberoamericanos, no existía razón para que sucediera lo contrario con esos músicos. Sin embargo, pese a que los jóvenes mexicanos mostraron nuevamente su interés por el *rock* en español, los medios de comunicación nacionales seguían resistiéndose a promocionarlo, lo que alentó el surgimiento de pequeñas disqueras independientes que asumieron el riesgo de difundir el *rock* hecho en México dando a conocer a muchos grupos, sin embargo, pocas lograron permanecer en el mercado.¹⁹

El esfuerzo realizado por grabadoras independientes y por los grupos de *rock* nacionales lograron que la radio los incluyera en su programación. Las pioneras fueron Rock 101 y Radio Educación. Otras estaciones comenzaron a organizar conciertos, los que, pese a la prohibición de hacerlos en la capital del país fueron un éxito, ejemplo de ello fue el realizado en el Estadio Nou Camp de León en Guanajuato en 1988 con la presentación de *Carlos Santana*, siendo *Kenny y los Eléctricos* sus abridores. A partir de la segunda mitad de la década de los ochenta las presentaciones en vivo aumentaron, estas tuvieron como artistas principales a extranjeros, pero en algunos se dio oportunidad a grupos locales, los que tuvieron la oportunidad de presentarse ante miles de personas y mostrar su propuesta. Rock 101 apostó por presentar grupos de *rock* en español en la ciudad de México, todos con gran éxito, lo que dejó ver el negocio que esto también representaba.²⁰

Dicha situación alentó al director de la compañía disquera BMG/Ariola el español Jesús López a solicitar al encargado de la línea de *rock*, el mexicano Herbe Pompeyo que diseñara un proyecto con la finalidad de comercializar el *rock* en español en México, por lo que creó el concepto *Rock en tu Idioma* en 1987. La idea primordial fue promocionar a artistas españoles y argentinos tanto de *rock* como de *pop*, sin embargo, Pompeyo al tener conocimiento de la existencia de grupos mexicanos de *rock*, decidió buscarlos para incluirlos en el proyecto, de esa manera, muchos roqueros tuvieron la oportunidad de presentarse en

¹⁹AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, pp. 190-191.

²⁰ “Conciertos masivos”, p. 90.

vivo y algunos firmar contrato para la grabar discos. *Rock en tu Idioma* se convirtió en el detonante que el *rock* hecho en México requería para renacer después de más de quince años de prohibición y marginación,²¹ toda vez que alentó con su iniciativa a otras compañías disqueras para que contrataran a más grupos y los promocionaran.

Lo anterior propició que para finales de década de los ochenta y primeros años de los noventa el *rock mexicano* se extendiera rápidamente a toda la República y conquistara espacios incluida la televisión. Las agrupaciones más exitosas fueron *Caifanes*, *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, *Café Tacvba*, y los tapatíos *Maná*. A la par, surgieron bandas tan diversas como *Fobia*, *Los Amantes de Lola*, *Bon* y *los Enemigos del Silencio*, *Tex Tex*, *Neón*, *La Cuca* provenientes de Guadalajara y *Santa Sabina* con Rita Guerrero en la voz, quienes, junto a *El TRI*, *Kenny* y *Los Eléctricos*, *Cecilia Toussaint* y *Botellita de Jerez*, sentaron nuevas bases para que el *rock mexicano* fuera referente en el ámbito hispano, convirtiendo a nuestro país en plataforma para la difusión del género. Se estableció también una infraestructura que permitió la realización de conciertos masivos con la presentación de agrupaciones legendarias como *Pink Floyd*, *The Rolling Stones* y *U2*, favoreciendo la difusión del *rock* local, situación que continuó hasta el fin de la década.²²

La joven mexicana gustó y se acercó desde el principio al *rock*. En los años cincuenta, sesenta y setentas su papel fue mayormente de espectadoras de un mundo que se consideraba no adecuado para lo femenino. La intensidad, la supuesta violencia y la fuerte carga sexual asociadas con el género fueron obstáculos para que tuvieran un espacio protagónico. Se ha afirmado que el *rock and roll* nació masculino mientras que las mujeres fueron las principales protagonistas en la creación de “ídolos juveniles” y en el consumo de toda parafernalia que giró en torno a esa naciente cultura. Pero ser roqueras significó ir contra lo establecido. En nuestro país el *rock* tuvo un camino complicado, razón por la cual para las mujeres fue doblemente difícil abrirse paso. Algunas lograron reconocimiento sobre todo en los años que ocupan nuestra investigación de 1980 al 2000, pero todas se atrevieron a romper límites, salirse de la norma y a explorar territorios que socialmente se consideraron reservados para los hombres.²³ Ahí radica la trascendencia de su participación en el *rock mexicano*.

²¹ GONZÁLEZ AYALA, JORGE, “A quince años de Rock en tu Idioma”, p.18.

²² AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, p. 192.

²³ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*, p. 15.

Los años ochenta representan un cambio en el *rock mexicano* ya que los distintos grupos realizaron producciones originales retomando el idioma español, lo que consideramos un cambio cultural relevante, si bien, siguieron mayormente integrados por hombres, surgieron otros donde las mujeres tuvieron protagonismo, tal es el caso de *Cecilia Toussaint* con su banda *Arpía*, *Kenny y los Eléctricos* con *Kenny Avilés* en la voz y *Santa Sabina* liderada por *Rita Guerrero*. Por supuesto no fueron las únicas, sin embargo, lograron destacar por sus propuestas musicales y de igual manera en el aspecto comercial. Nombrarlas nos permitirá hacer mención de otras roqueras como *Rosa Flora Moreno*, *Nohemí D´Rubín*, *Alma Castillo* y *Greta Silva* integrantes del grupo *Iconoclasta*, *Nina Galindo*, *Tere Estrada*, el grupo *Flor de Metal* integrado por *Gabriela García*, *Sibila de Villa* y *Norma López* entre otras. Ellas, junto a sus colegas roqueros, aportaron su talento para que el *rock mexicano* comenzara a salir de la marginación padecida durante más de quince años.

En la década de los noventa el *rock mexicano* fue ampliamente difundido, por ello, en la Ciudad de México se realizaron innumerables conciertos masivos. El mercado se volvió sumamente competitivo, razón por la cual, no siempre artistas con calidad lograron destacar y se dejó sin promoción a grupos que la tuvieron, pero que no se ajustaron a los parámetros comerciales impuestos por las disqueras. Son también los años en que las roqueras mexicanas se involucran en las producciones de sus materiales, en su imagen y presentaciones, tal es el caso de *Julieta Venegas* y *Ely Guerra* quienes tuvieron un papel protagónico dentro de la escena roquera nacional.²⁴ A la par, estuvieron presentes roqueras como *Sara Valenzuela* vocalista del grupo *La Dosis*, *Margarita Saavedra* conocida como *Alquimia* que también fuera parte del proyecto *Rock en tu Idioma*, *Rosa Adame* segunda voz de *La Lupita*, *Cecilia Bastida* de *Tijuana No*, los grupos *Aurora* y *la Academia* y *Las Ultrasónicas* integrados exclusivamente por mujeres entre otras.

Cecilia, *Kenny*, *Rita*, *Julieta* y *Ely*, conforman parte de nuestro objeto de estudio por su destacada participación en la escena roquera mexicana de las dos últimas décadas del siglo XX. Además, porque consideramos que sus distintas propuestas tuvieron elementos de originalidad y calidad musical. Como se ha señalado no fueron las únicas, pero nombrarlas nos permite ejemplificar el papel de las mujeres en éste ámbito de la cultura popular mexicana. La cinco fueron parte del elenco del primer Festival Iberoamericano de Cultura

²⁴ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*, pp. 239-248.

Musical conocido comercialmente como “Vive Latino” llevado a cabo en 1998 en la Ciudad de México, el cual tenía la intención de ser un foro para la presentación de artistas de habla hispana del género musical del *rock* principalmente. El festival no se realizó al año siguiente, pero retomó actividades en el 2000 y desde el año 2003 se realiza de manera ininterrumpida hasta el día de hoy presentando a grupos y solistas internacionales de varios géneros musicales, consolidándose como uno de los festivales más importantes en el continente.

En el desarrollo del *rock mexicano* para hombres y mujeres fue difícil iniciar y consolidar una carrera profesional, ambos enfrentaron los prejuicios sociales hacia esa música, pero para las mujeres el sólo hecho de gustar del *rock*, les significó ser objeto de señalamientos y descalificaciones tanto familiares como sociales. Esto nos permite observar que, para las mujeres, el atreverse a incursionar tanto en el *rock and roll* como en el *rock*, significó armarse de valor para romper con estereotipos y roles impuestos por la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Muchas, al igual que hombres, quedaron al margen de la industria de la música, pero todos por igual aportaron su trabajo y propuestas para mantener viva esta energía que en la actualidad es del gusto de jóvenes y “jóvenes de espíritu” por igual.

Importancia y justificación del tema.

Afirmamos que una sociedad que aspire a la equidad debe avocarse a erradicar las desigualdades, la violencia y la ignorancia, aspectos que dañan el tejido social y que en nuestro país son asignaturas que siguen pendientes de resolverse, por ello, seguros estamos que el estudio y la divulgación de nuestra disciplina contribuyen para dicha labor. La Historia nos permite conocer y repensar el pasado, permitiéndonos ser conscientes de nuestra actualidad y reflexionar sobre ella, al hacerlo, estamos en posibilidad de sentar las bases para construir una sociedad tolerante y una nación democrática. Consideramos que una investigación como la que se plantea, la cual pretende historiar la participación de las mujeres en el *rock mexicano*, permite fomentar la discusión académica y generar interés en sectores sociales ajenos a nuestra materia de estudio.

La participación de las mujeres en la vida social, económica, política y cultural de México ha crecido, sus aportaciones deben ser motivo de estudio y análisis. Lo anterior se

debe a que el nivel escolar y su incorporación en el medio laboral aumentaron desde mediados del siglo pasado sobre todo en las zonas urbanas, sin embargo, hoy día persisten desigualdades y violencia de las que son objeto. En nuestro país, en lo referente a la participación de las mujeres en el *rock*, esta se dio desde la llegada del género musical al país en el marco de una sociedad conservadora, por lo que aquellas que decidieron seguir dicha profesión rompieron los cánones establecidos, no sólo en esos años, también en las últimas décadas del siglo XX, razón que nos invita a reflexionar sobre el tema, ya que estamos seguros que con ello contribuiremos a la generación de conocimiento en una temática que ha sido poco abordada desde el ámbito de la academia.

La mujer como objeto de estudio comenzó a incluirse en la historiografía nacional a partir de la segunda mitad del siglo XX. Los trabajos tuvieron como antecedente las investigaciones realizadas en Francia e Inglaterra donde se reflexionó sobre la participación femenina en la historia de la humanidad, mostrando las dificultades y desventajas que enfrentaron en un contexto social donde prevaleció el protagonismo masculino. Para el caso mexicano, las primeras investigaciones se centraron en la lucha de las mujeres por conseguir derechos educativos y políticos principalmente. Para finales del siglo pasado, los trabajos se enfocaron en su búsqueda de derechos sexuales, reproductivos y de violencia de género, así como de aquellas mujeres que han incursionado en el arte.²⁵

Para la investigadora Sara Beatriz Guardia, la historiografía Latinoamericana enfrentó dos retos importantes, sobre todo, en las últimas décadas del siglo XX, el primero, hacer frente a una historia eurocéntrica basada en principios y valores considerados como universales, los cuales, distorsionaron y limitaron la visión y el estudio de las culturas que se desarrollaron a lo largo de varios miles de años antes del periodo histórico denominado de la conquista española. El segundo reto, reconstruir una historia con carga patriarcal, sesgo que ha impedido que las mujeres sean visibilizadas en los distintos procesos que conforman la historia de los distintos países de América Latina. Revertir y transformar dicha situación, significa enunciar a las mujeres en sus distintos espacios, prácticas culturales y en su participación en la historia, sólo así se podrá tener un relato histórico integral que recoja las experiencias tanto de hombres como de mujeres.

²⁵ Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México, *Historia de las mujeres en México*, pp. 11-18.

Para Guardia, hasta principios del siglo pasado, las mujeres nombradas en el discurso histórico se presentaron como excepcionales, únicamente se les destacó por su belleza, virtudes o heroísmo, sin embargo, el resto de ellas no fueron mencionadas, ya que en el estudio de la historia únicamente importaban aquellos personajes pertenecientes a las élites, los grandes militares y políticos, los que en su mayoría fueron hombres. Lo anterior mostró a los varones como los únicos capaces de gobernar, hacer la guerra y dictar leyes, mientras que las mujeres ocuparon un lugar secundario y alejadas de los grandes acontecimientos de la historia. Razones por las que la investigación de la historia de las mujeres ha cuestionado la imagen cargada de estereotipos respecto a su pasividad en la sociedad, destacando a su vez, su contribución en la formación y desarrollo de las distintas naciones. Se ha buscado con dichos trabajos ubicarlas como sujetos de cambio, es decir, como objeto de estudio.²⁶

La historia de las mujeres en México comenzó siguiendo la línea de la biografía, donde se destacó a figuras extraordinarias, heroínas y mujeres notables, para dar paso a la historia contributiva, cuyo objetivo fue llenar los huecos faltantes con los aportes de mujeres de todo tipo, lo que ayudó a reunir información para otros estudios. Se continuó con el interés por historiar los espacios donde se han movido como el hogar, la familia, el matrimonio, los hijos, las prácticas sociales, los roles de las mujeres como la crianza, la educación, la maternidad, la prostitución. Las temáticas de a poco se complejizaron, realizándose trabajos sobre el cuerpo, la sexualidad, las imágenes, la figura femenina en los textos literarios, las costumbres y la moral. Ana Lau Jaiven considera que el paso siguiente consiste en analizar las múltiples dimensiones de la participación de las mujeres desde la experiencia de la diferencia, el significado de las relaciones entre individuos y grupos sociales y la construcción discursiva de lo que es ser hombre y mujer a lo largo del tiempo.²⁷

Por las razones expuestas, consideramos que un trabajo como el que planteamos contribuirá a los estudios sobre las mujeres mexicanas, específicamente es su participación protagónica en el género musical del *rock mexicano*, el cual, como parte de la cultura popular, de la que, si bien existen innumerables estudios, el *rock* ha sido poco abordado desde la óptica de la Historia, menos aún, el papel de las mujeres en el género musical en cuestión. La intención de realizar una investigación sobre la temática descrita, nos da la oportunidad por

²⁶ GUARDIA, SARA BEATRIZ, “Las mujeres como sujetos históricos: un derecho conquistado”, pp. 41-42.

²⁷ JAIVEN, ANA LAU, “Historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica”, p. 38.

su novedad, de generar discusión académica e interesar en el conocimiento histórico a sectores sociales ajenos a esta disciplina perteneciente a las ciencias sociales como pueden serlo las generaciones más jóvenes. Con lo anterior, podemos estar en condiciones de cumplir con una de las obligaciones de todo historiador profesional, de igual manera, contribuir a la construcción de una sociedad más tolerante.

Objetivos.

Por lo anterior, La presente investigación tiene como objetivo general, historiar la participación protagónica de las mujeres en el *rock mexicano* durante los años que van de 1980 al 2000 principalmente. Razón por la cual, el primer objetivo particular que nos planteamos es saber cómo fue que *Cecilia Toussaint, Kenny Avilés, Rita Guerrero, Julieta Venegas y Ely Guerra* incursionaron en la escena roquera mexicana de las últimas décadas del siglo XX. Como segundo objetivo particular, nos interesa conocer que aportaciones hicieron *Cecilia Toussaint, Kenny Avilés, Rita Guerrero, Julieta Venegas y Ely Guerra* como protagonistas dentro del género musical del *rock mexicano*. El tercer objetivo particular tiene la intención de observar, en su caso, las problemáticas sociales abordadas por las mujeres objeto de estudio en su actividad musical.

Interrogantes.

Los objetivos anteriores nos llevan a plantearnos interrogantes con las que pretendemos construir una investigación que genere interés, conocimiento y discusión académica sobre la temática planteada. Por lo anterior establecemos como interrogante general la siguiente: ¿Cómo fue que las mujeres incursionaron en el *rock mexicano*, sobre todo durante las décadas de 1980 y la de 1990? La segunda interrogante que pretendemos responder es: ¿Qué circunstancias sociales, culturales, económicas e incluso políticas concurren en México durante las dos últimas décadas del siglo XX, para permitir que mujeres como *Cecilia Toussaint, Kenny Avilés, Rita Guerrero, Julieta Venegas y Ely Guerra* tuvieran una participación protagónica en la escena roquera nacional? Tercera interrogante: ¿Cuáles fueron las aportaciones que en su caso hicieron las mujeres objeto de nuestro estudio al *rock*

hecho en México? Y finalmente, ¿Conocer que problemáticas sociales abordaron dichas artistas durante su carrera musical? Seguros estamos que responderlas nos permitirá historiar la participación de las mujeres en el *rock mexicano*, género musical que durante dos décadas tuvo una importante difusión en los medios de comunicación.

Hipótesis.

En México el camino del *rock* fue difícil, razón por la cual, para las mujeres que decidieron incursionar en el género fue doblemente complicado ya que tuvieron que buscar su espacio en una escena predominantemente masculina enmarcada por una sociedad conservadora. Vivieron en muchas ocasiones, luchas solitarias y hasta cierto punto diferentes a la de otras mujeres mexicanas de su generación. Muchas de ellas fueron olvidadas, ya que su paso por los escenarios fue fugaz debido a que las compañías disqueras argumentaban que no era redituable invertir en alguien que decidiría casarse, tener hijos y retirarse pronto del medio artístico. Están por supuesto aquellas que lograron tener éxito y permanencia, a todas, las unió la lucha y el atreverse a romper normas, a explorar territorios socialmente reconocidos sólo para los varones. Fueron diferentes ya que se expusieron y presentaron su propuesta musical, pero, sobre todo, se aventuraron a ser ellas mismas.

Las mujeres figuraron desde la llegada del género musical a nuestro país tratando de abrirse camino, sin embargo, por lo general tuvieron poco reconocimiento. Fue hasta los años ochenta y noventa del siglo pasado que comenzaron a tener protagonismo. Diversos factores favorecieron a muchas mujeres para buscar espacios en la sociedad, el acceso al estudio, al trabajo, el control de su fertilidad, el desarrollo de las comunicaciones, su propia rebeldía y la búsqueda de derechos, sin dejar de lado la apertura económica que la nación experimentó sobre todo en las últimas décadas del siglo XX, la que se dio a la par de la consolidación de la industria musical a nivel global. Por lo anterior, no sorprende que las mujeres hayan buscado tener un sitio protagónico en la naciente escena roquera nacional, sin embargo, pocas lograron figurar y trascender.²⁸

²⁸ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*, pp. 135-138.

Rita Guerrero, Julieta Venegas y Ely Guerra representan a mujeres mexicanas que con calidad en sus composiciones incursionaron en la escena roquera de los años noventa del siglo pasado. Rita fue el eslabón de continuidad que unió el trabajo realizado por *Cecilia Toussaint* quien desde los años setenta comienza su incursión en el *rock* hecho en México, a quien se le une *Kenny* en los ochenta, juntas abrieron puertas para que a finales de esa década otras roqueras como *Rita* se les unieran en la búsqueda de construir espacios para el *rock* hecho desde la visión femenina. Lo cual, tiene su expresión más visible con *Julieta y Ely*, quienes mostraron un *rock* más íntimo y ligado a las emociones, lo que representó un avance sustancial para el *rock mexicano* en varios aspectos.

Las cinco mujeres a las que hemos hecho referencia, constituyen parte importante de nuestro objeto de estudio, nombrarlas nos permite construir un discurso de corte histórico referente al papel que las mujeres tuvieron en el *rock* hecho en México. Coincide que pertenecieron a la clase media, pero sus puntos de partida, formaciones y trayectorias profesionales son distintas y con características particulares, todas, encontraron en ese arte, un medio de expresión no sólo para ellas, también para miles de jóvenes de esos años. Su trabajo y personalidades seguramente fueron elementos importantes para que las compañías disqueras y los medios de comunicación las promocionaran, lo que también forma parte de la industria musical, pero su calidad como artistas destacó, de ahí parte el interés por referenciarlas, ya que, con ello, podemos dar voz a otras roqueras nacionales.

Estado de la cuestión.

A mediados de la década de los cincuenta del siglo pasado, un movimiento musical que surgió como una moda bailable se convirtió al paso de los años en un símbolo de identidad y pertenencia para millones de jóvenes que lo adoptaron como propio. El *rock* en nuestro idioma actualmente se ha expandido y México representa un referente obligado para su difusión en el mundo de habla hispana. Pese a lo anterior, la información sobre la historia del *rock mexicano* se encuentra dispersa en diversas fuentes, si bien, existen libros, estos hacen referencia a momentos, tendencias y temáticas en particular y son, en muchos casos difíciles de consultar o de conseguir. La gran parte de esa historia se ha escrito a través de artículos, columnas periodísticas o secciones en revistas. Actualmente internet ofrece información, sin

embargo, en muchos casos es complejo identificar su origen y más su veracidad, así lo afirma Benjamín Salcedo Director de la revista *Rolling Stone México*.²⁹

Con lo anterior coincide el músico y escritor Rafael González Villegas, quien menciona que la historia del *rock mexicano* merece ser contada ya que tiene aproximadamente sesenta años de vigencia, sin embargo, ésta se asemeja a una cadena rota, cuyos eslabones se encuentran perdidos, rotos o dispersos. Señala también que, por lo general los músicos desconocen lo que hicieron sus antecesores y en ocasiones tampoco se interesan por el trabajo de sus colegas contemporáneos, lo que puede explicarse desde el precepto de que cada generación tiende a romper con el pasado en un intento de definirse y distinguirse, a lo que puede agregarse la naturaleza desmemoriada de la mayoría de los mexicanos, lo que da como resultado que en este tema en particular se tenga una historia del *rock mexicano* desmembrada y sobre todo, carente de contexto.³⁰

Siguiendo con el orden de ideas antes expuestas, el también músico y escritor David Cortés señala que, aunque siempre ha estado presente el *rock* en México, no debe considerársele como un todo homogéneo, ya que han existido diversas maneras para interpretarlo. Su historia, mucha de la cual no ha sido contada, se encuentra sumergida en la memoria de algunos e impresa en páginas de revistas o periódicos almacenadas en hemerotecas o en archivos pertenecientes a coleccionistas particulares. La historia del *rock mexicano* es una asignatura pendiente hoy día y debe salir de los recovecos olvidados de la historia de nuestro país para que sea conocida por sectores más amplios la sociedad.³¹ Postura con la que estamos de acuerdo.

La investigación que se presenta tiene la finalidad de construir un relato histórico acerca del *rock* gestado en México, destacando la participación de las mujeres como protagonista dentro de un ambiente mostrado como de hegemonía masculina, para lo cual, hacemos mención de mujeres señaladas en líneas anteriores debido a la importancia que su trabajo representa para el género musical hecho en nuestro país, con ello, buscamos contribuir en un tema que consideramos poco historiado. Para lo que se hace necesaria la consulta y contrastación de fuentes para estar en condiciones de cumplir con los objetivos descritos, así

²⁹ V. SALCEDO, BENJAMÍN, “Introducción al rock latino. Una historia complicada pero satisfactoria”, p. 6.

³⁰ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 Años de Rock Mexicano. Vol. I (1956-1979)*, p. 10

³¹ CORTÉS, DAVID, *El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, p.13

como para responder las interrogantes planteadas, buscando con ello, aportar conocimiento y establecer una discusión académica, de la misma manera, generar interés en el lector que se acerque a la presente investigación.

Hacemos mención del texto del escritor José Agustín, ya que lo consideramos un punto de partida para nuestra investigación. *La Contracultura en México*, edición del año 2017, aborda las expresiones juveniles que han tenido lugar en nuestro país, haciendo énfasis en aquellas ocurridas en la segunda mitad del siglo XX como los pachucos, los jipitecas, los punks y culminando con el *rock*, el que muestra como consecuencia “natural” de las manifestaciones anteriores, de las que señala, fueron netamente juveniles. Las presenta a través de una visión coyuntural y desde del concepto de *contracultura*, de la que expresa son aquellas que se oponen a la cultura dominante, teniendo la característica de haber sido hechas por jóvenes. El autor pretende analizar cómo dichas expresiones han impactado en la sociedad mexicana. Agustín no hace referencia a personajes particulares por lo que no menciona a mujeres, es un relato general de dichos movimientos.³²

Federico Arana es otro escritor que se ha acercado al *rock*. Como compositor, músico y pintor, en su texto *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano* publicado en el 2002, afirma que el género musical del *rock* no logró consolidar un movimiento como sí ocurrió en otros países debido a lo conservador de la sociedad mexicana. Señala que los jóvenes encontraron en esta música elementos que les dotaron de cierta rebeldía e identidad, sobre todo en aquellos pertenecientes a clases bajas. El trabajo pretende hacer una historia general del género, por lo que hace mención de diversos artistas entre ellos mujeres que se acercaron al *rock*. A través de una constante crítica a actores sociales como medios de comunicación, autoridades gubernamentales y de igual manera a roqueros, Arana intenta mostrar el camino que el *rock* ha seguido en nuestro país, el cual no ha estado exento de obstáculos afirma.³³

En ese mismo tenor y también desde la visión de músico, el escritor Rafael González Villegas pretende en su texto *60 Años del Rock Mexicano*, el cual está dividido en tres tomos, construir una historia general y cronológica del *rock* hecho en México, abarcando una temporalidad que va del año de 1956 al 2016. Los libros fueron publicados a partir del año 2016, después en 2018 y 2019 respectivamente. El autor presenta en sus trabajos breves

³² AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, Penguin Random House, México, 2017.

³³ ARANA, FEDERICO, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*, Maria Enea, México, 2002.

biografías de un gran número de agrupaciones y músicos que surgieron durante los años que abarca su investigación, las que ocupan gran parte de su trabajo y que consideramos una aportación de gran valía por la mención que hace de varias mujeres que tuvieron un acercamiento al *rock* nacional desde que el género musical llegó a México a mediados de la década de los cincuenta del siglo pasado. Por lo anterior, lo consideramos una guía para nuestro trabajo, debido sobre todo a los cortes temporales que presenta.³⁴

David Cortés por su parte, profundiza en el estudio del llamado *rock progresivo mexicano*. En su texto, *El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, publicado en 2017, muestra una visión diferente a la de los autores antes citados, ya que nos habla de las distintas maneras en que el *rock* ha sido interpretado, además de hacer mención de sus diversas vertientes, así como de los exponentes mexicanos. Afirma que en apariencia esta música ha perdido toda vocación revolucionaria y en la actualidad es políticamente correcta, sin embargo, sostiene que no ha perdido su capacidad de incomodar, debido a que permanece en el interés de los más jóvenes.³⁵

Desde una perspectiva distinta Ricardo Homs, en su texto *Rock'n Roll. La revolución más importante del siglo XX* del año 1996, aborda el tema desde una óptica general, enfatizando en que debe verse al *rock* más allá de un simple género musical, de una moda o de una diversión, ya que su influencia conformó una cultura vigorosa enraizada en las expectativas de las distintas generaciones que han sido su público. Afirma que el *rock* fue una revolución, no armada por supuesto, lo fue en sentido cultural y social, sobre todo, durante la segunda mitad del siglo XX. Homs destaca en su texto a figuras como *Elvis Presley*, grupos como *The Beatles* y *The Rolling Stones* como aquellos que dieron forma a dicha revolución, en ningún momento menciona a mujeres, sin embargo, al ser un trabajo

³⁴ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años del Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, Ediciones B. México, México, 2016.

GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años del Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, Penguin Random House, México, México, 2018.

GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años del Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, Sr. González Producciones, México, 2019.

³⁵ CORTES, DAVID, *El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, Grupo Editorial Tomo, México, 2017.

que pretende hacer una revisión general del desarrollo del *rock*, aporta datos de suma relevancia para los fines del trabajo que presentamos.³⁶

El escritor Federico Rubli en su trabajo de investigación, *Yo estuve en Avándaro* del año 2016, describe su experiencia como periodista al estar presente en el mítico “Festival de Rock y Ruedas de Avándaro” llevado a cabo el 12 y 13 de septiembre de 1971. El prólogo del texto lo escribe el productor televisivo Luis de Llano, quien fuera en esos años uno de los organizadores y productores del festival. Rubli hace una investigación sobre algunos de los documentos emitidos por la Secretaría de Gobernación y publicaciones de prensa nacional de la época, donde afirma, es posible percibir una conjura contra los jóvenes asistentes, organizadores y productores al evento. Su narración en primera persona nos permite conocer de cerca el evento icónico en la historia del *rock mexicano*, ya que después de su realización el género musical fue estigmatizado y marginado de los grandes medios de comunicación por más de quince años.³⁷

El trabajo de Anabel Vélez, *Mujeres del rock su historia. Crónica de las grandes protagonistas del rock*, publicado en el año 2018, trata de manera específica el tema de las mujeres en el *rock*, afirmando que dicho género musical no sería lo que conocemos hoy día sin la poderosa influencia de muchas mujeres que han contribuido a forjar un estilo musical ligado a la rebeldía y al combate generacional. Su texto hace referencia a varias mujeres sobre todo de origen anglosajón, las que han sido referentes en la industria de la música a nivel mundial, mencionando también, a aquellas que fueron pioneras al interpretar *blues* y *rock and roll*. Dedicar escasas líneas a las mujeres de habla hispana que incursionaron en el *rock*, enfocándose principalmente a las décadas de los ochenta y noventa, sin embargo, nos permite tener una referencia general de esta temática poco estudiada.³⁸

María del Carmen de la Peza Casares, en su libro *El rock mexicano. Un espacio en disputa*, publicado en 2013, texto de corte académico, presenta al *rock* como un fenómeno sociocultural y político complejo, en el que participan actores y espectadores mediante la acción y el discurso. Para la autora, el *rock* es una práctica artística propia de los jóvenes, la

³⁶ HOMS, RICARDO, *Rock'n roll. La revolución sociocultural más importante del siglo XX*, EDAMEX, México, 1996.

³⁷ RUBLI, FEDERICO, *Yo estuve en Avándaro*, Tricle Ediciones, UNAM, Gobierno del Estado de México, México, 2016.

³⁸ VÉLEZ, ANABEL, *Mujeres del rock. Su historia*, Redbook Ediciones, España, 2018.

cual tiene implícito el cuestionamiento a las normas y poderes establecidos. Sostiene que a pesar de que la industria del entretenimiento ha buscado transformarlo en mercancía de acuerdo a la lógica capitalista del mercado, el *rock* conserva su espacio de creación, así como su participación activa en circuitos al margen de dichas industrias. Afirma que el *rock* no es un espacio homogéneo en el que el poder sólo se reproduce, también es un lugar donde el poder se pone en juego, de ahí la importancia de estudiarlo como un fenómeno social y cultural complejo.³⁹

Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006), del año 2008 de la cantante, compositora y socióloga Tere Estrada, es el texto que aborda de manera específica la temática motivo de nuestro interés. No sólo hace referencia a las mujeres que estuvieron arriba de un escenario, también menciona el trabajo de productoras, compositoras y representantes. Señala que durante años se tuvo la idea de que el *rock* fue una forma de expresión netamente masculina, ya que durante décadas las mujeres tuvieron un papel secundario. Su investigación muestra que a principios de los años ochenta del siglo pasado fue cuando algunas mujeres lograron tener un papel protagónico. Muestra de igual manera a las mujeres que desde la llegada del *rock* a México se interesaron por ser partícipes de esa nascente música. Tomamos al texto como referente a seguir, sin dejar de lado la contratación de datos, lo que nos permite presentar un trabajo más completo.⁴⁰

Referente a los artículos, estos son en su mayoría trabajos que versan sobre el *rock* gestado en nuestro país o hacen referencia a un evento en particular. En México, consideramos que el tema del *rock* no ha sido del todo abordado desde una perspectiva histórica, menos aún por parte de la academia, con lo que coincide María del Carmen de la Peza quien menciona que si bien la producción de artículos en revistas son muchos, son necesarias las publicaciones resultado de una investigación académica de mayor alcance y profundidad,⁴¹ con lo que coincide Ricardo Homs al mencionar que generalmente cuando se escribe sobre el género musical, se hace con el corazón en la mano y se derrama nostalgia

³⁹ DE LA PESA CASARES, MARÍA DEL CARMEN, *El rock mexicano. Un espacio en disputa*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2013.

⁴⁰ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*. Océano, México, 2008.

⁴¹ DE LA PEZA CASARES, MARÍA DEL CARMEN, *El rock mexicano. Un espacio en disputa*, p.15.

por tiempos pasados, lo que implica un error ya que aborda el tema sin la seriedad requerida, ya que ello impide reconocer la trascendencia social inherente a su historia.⁴²

Los jóvenes mexicanos que se identificaron con el *rock* a través de los años y que buscaron estar enterados de lo referente a este mundo, recurrieron a las distintas revistas que a lo largo de los años estuvieron en circulación en nuestro país, las cuales, podían encontrarse en los puestos de periódicos de las principales ciudades, también, en algunas de las presentaciones en vivo de los distintos grupos, entre ellas es posible nombrar a “Piedra Rodante”, “Banda Roquera”, “Conecte”, “Swich” y “La Mosca en la Pared” entre muchas otras. Las primeras que circularon en nuestro país contenían canciones traducidas al español de letras pertenecientes a grupos internacionales como *The Beatles* o *The Rolling Stones*, además, de galería de fotos y posters. Muchas de estas revistas ahora pertenecen a coleccionistas privados ya que pocas siguen en circulación.

La revista mexicana “La Mosca en la Pared” inició en el año de 1994, para en 1996 suspender su tiraje retomándolo en 1998 logrando permanecer por 10 años ininterrumpidos. Durante sus etapas de publicación, la revista abordó tanto el *rock* nacional como el extranjero, teniendo la crítica como línea editorial por parte de sus articulistas, entre los cuales estuvieron, José Agustín, Armando Vega Gil, Adriana Díaz Enciso, Fernanda Solórzano, Patricia Peñaloza, David Cortés, García Michel entre muchos otros, los cuales, buscaron construir un espacio para el periodismo musical especializado. Como parte del humor que caracterizó a la publicación, en algunas de las primeras portadas apreció la leyenda “en esta revista no colabora Carlos Monsiváis”, con lo que buscaron marcar diferencia con otras publicaciones de la época que generalmente invitaban al escritor para darle realce a sus ediciones.

La revista estadounidense “Rolling Stone” comenzó su publicación desde el año de 1967. Su versión mexicana inició a partir del año 2005. Dedicó sus artículos al entretenimiento, la música y al cine principalmente. En nuestro país, publicó recientemente tres ediciones dedicadas por completo al *rock* de habla hispana donde colaboraron escritores como Julia Palacios, José Agustín, Salvador Ruiz “Chava Rock”, Federico Rubli, Vanesa Hernández entre muchos otros, quienes reflexionan y dan su punto de vista sobre el *rock* gestado en países hispanos como Argentina, España y México. Los escritores coinciden en

⁴² HOMS, RICARDO, *Rock’n Roll. La revolución sociocultural más importante del siglo XX*, pp. 7-9.

que el *rock* fue el medio de expresión de muchos jóvenes, hecho que merece ser estudiado a profundidad. Debido a la cantidad de articulistas que vierten su opinión en la revista es una fuente de indispensable consulta al igual que la antes mencionada, por lo cual, citamos su contenido a lo largo del presente trabajo de investigación.

Las publicaciones antes señaladas han reseñado eventos importantes y entrevistado a algunas de las mujeres que forman parte de nuestro objeto de estudio, de igual forma ha sido motivo de artículos que dan cuenta de su trayectoria en la escena tanto del *rock* en español como del hecho en México. No encontramos una edición exclusiva de mujeres roqueras mexicanas, pero ambas han dedicado espacios destacados para “darles voz”. Razones por las cuales consideramos su contenido relevante para los fines de la presente investigación. La primera revista forma parte de una colección privada, la cual cuenta con la mayoría de los números publicados, además de ser uno de los primeros contactos que tuvimos con la prensa especializada en el tema de *rock*. La segunda, en sus ediciones especiales de *rock* en español, forma parte de nuestra biblioteca privada.

Respecto de trabajos de tesis académicas tuvimos acceso a consultar la realizada por Mirian Valenzuela Martínez, quien, para obtener el grado de Maestra por parte de la Universidad Autónoma del Estado de México, presentó el trabajo titulado *Violencia simbólica: las mujeres en el rock mexicano. Una aproximación desde el análisis del discurso* en el año 2018. Su investigación versa sobre distintas letras de grupos de *rock* mexicano, en su mayoría integrados por varones, que la autora considera ofensivas para las mujeres. No se hace referencia en la investigación al trabajo o trayectoria de mujeres roqueras mexicanas, únicamente se enfatiza en la temática señalada. Proporciona datos en cuanto al desarrollo del *rock* mexicano, lo que nos permite contrastarlos con los expuestos por otros autores.⁴³

La investigación que Catalina Fernanda Arancibia Ramos realizó en el 2010, fue para obtener el título de Licenciatura en la Escuela de Periodismo en la Universidad de Chile, se tituló *Mujeres en la música. Historia de rockeras chilenas*. Si bien su trabajo lo inscribe en el contexto chileno, nos permitió contrastar con el contexto mexicano, además de que nos dio la posibilidad de observar la manera en que aborda la temática de las mujeres que se acercaron al *rock*, de igual manera, fue posible percatarnos de existieron similitudes en

⁴³ VALENZUELA MARTÍNEZ, MIRIAM, *Violencia simbólica: las mujeres en el rock mexicano. Una aproximación desde el análisis discurso*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2018.

cuanto el desarrollo del género musical en el país sudamericano y el nuestro, con lo que reforzamos la información presentada en nuestro trabajo. Su investigación es de corte periodístico más que histórico, razón por la cual dio peso a la prensa de su país.⁴⁴

Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal, es el título de la investigación realizada por Sandra Soler Campo para obtener el grado de Doctora por la Universidad Rovira I Virgili de Tarragona España presentada en el año 2017. Su trabajo está alejado del género musical del *rock* y de las mujeres que incursionaron en él, pero nos permite observar cómo fue esa participación en el mundo de la música clásica, donde si bien su presencia ha sido constante, también han enfrentado obstáculos.⁴⁵

Sergio López Aldama presentó en el año 2013 la tesis de Licenciatura titulada *Debajo del under: algo llamado rock progresivo mexicano* otorgado por la Facultad de Estudios Superiores Aragón dependiente de la UNAM. Su trabajo se enfoca a esa manera de componer e interpretar *rock* y sus distintas ramificaciones. Su trabajo, si bien no es de corte histórico y no aborda el tema de las mujeres, nos permite contrastar fechas y contextos en que el *rock* en México se desarrolló, lo cual fue de relevancia para nuestro trabajo.⁴⁶

Generalmente cuando se escribe del género musical *rock* y de sus personajes más influyentes se destaca a los grupos integrados por hombres, son pocas las fuentes que hacen referencia a las mujeres, lo que contribuye a considerar que su aportación y participación fue de menor importancia, más si esas fuentes hacen referencia al *rock mexicano*. Desde la llegada a nuestro país del género musical en cuestión, las mujeres mexicanas se interesaron en ser partícipes de esa naciente cultura juvenil, sin embargo, existen pocos estudios de dicha participación desde la visión de la Historia, razón por la cual destacamos la importancia de nuestro trabajo, el que consideramos un punto de partida para la discusión académica, la divulgación del conocimiento histórico y la realización de nuevos trabajos.

⁴⁴ ARANCIBIA RAMOS, CATALINA FERNANDA, *Mujeres en la música. Historias de rockeras chilenas*, Tesis de Licenciatura, Escuela de Periodismo, Universidad de Chile, Chile, 2010.

⁴⁵ SOLER CAMPO, SANDRA, *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal*, Tesis Doctoral, Universitat Rovira I Virgili, Tarragona España, 2017.

⁴⁶ LÓPEZ ALDAMA, SERGIO, *Debajo del under: algo llamado rock progresivo mexicano*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Aragón, UNAM, México, 2013.

Metodología.

El trabajo de investigación de tesis que presentamos lo situamos en el ámbito de la historia social, debido a que consideramos que sus marcos referenciales son de utilidad para abordar de manera puntual nuestro objeto de estudio, toda vez que la historia social tiene como centro de su análisis a la sociedad y a los distintos grupos sociales que la componen. Lo anterior es el producto de una larga transformación que puede rastrearse desde finales del siglo XIX, época en que prevalecía la idea de que los estudios históricos debían ocuparse exclusivamente de hechos individuales y de tipo político, militar, diplomático o religioso, teniendo como fundamento la consulta de documentos. Era poco el estudio que se realizaba de hechos históricos de tipo económico o social, menos aún, si sus protagonistas eran los sectores subordinados de la sociedad, únicamente las élites eran consideradas como sujetos de estudio de la historia.

Según esa premisa, la historia sólo podía ser comprendida a través del comportamiento humano guiado por actos consientes y por ello otros campos de la vida del hombre en sociedad como las clases sociales, las estructuras, la cultura popular, las mentalidades entre otras, carecían de interés histórico. Lo anterior, conformaba el supuesto general propuesto por el enfoque positivista y también por el historicismo. Dichas posturas o visiones, comenzaron a criticarse a finales del siglo XIX debido al surgimiento de una serie de manifestaciones sociales y políticas que se gestaron en esos años, muchas de las cuales se derivaron del proceso histórico denominado Revolución Industrial, las que causaron tensiones muy agudas de clase, esto exigía la implementación de instrumentos de análisis distintos a los que tradicionalmente habían sido utilizados. Surgieron así la sociología y la teoría marxista, las cuales tuvieron influencia importante con sus postulados en la teoría económica y en la vida política de las sociedades.

Sergio Grez Toso afirma que, en las primeras décadas del siglo XX, Lucien Febvre y Marc Bloch fundaron en Francia la “Revista Annales de Historia Económica y Social”, la que dio paso a la Escuela de los Annales que hizo énfasis en los hechos económicos y sociales prevalecientes hasta esos momentos. Poco a poco otros elementos de la vida del hombre en sociedad se fueron incluyendo en los estudios históricos y comenzó a surgir el concepto de ciencias sociales. Para 1971 Eric Hobsbawm propuso el concepto historia de la sociedad,

siguiendo esta línea, el también historiador Georges Duby, sostuvo que la historia social podía analizar aspectos como la civilización, las mentalidades colectivas y los estudios sobre el poder. Así se concluía de manera general que toda historia es social, y se fue generando una historiografía sobre temas concernientes a las distintas manifestaciones que surgían de la sociedad.

Lo anterior permite ver que el campo de estudio de la historia social es amplio, las estructuras, clases y grupos sociales, las ideologías, la familia, las cuestiones relacionadas con el género, lo cotidiano y la cultura entre muchos otros aspectos. Razón por la cual, debe considerársele como una herramienta, como un punto de partida y un referente para realizar estudios históricos que tomen en cuenta factores políticos, económicos, culturales por mencionar algunos. La historia social no niega el papel de lo individual, pero pone énfasis en los sujetos colectivos. Lo anterior nos da la oportunidad de construir una narrativa histórica más completa y con distintos puntos de vista y enfoques.⁴⁷

La sociedad es un tejido cambiante donde se vinculan los individuos, estas relaciones son el campo de estudio de las ciencias sociales, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Así, la historia social como un enfoque historiográfico establece supuestos teóricos y conceptos analíticos que le permiten construir una investigación. Uno de esos supuestos es que las relaciones entre los seres humanos están regidas por un mecanismo de funcionamiento y de cambio que es autónomo y objetivo, en el sentido de que es independiente y externo de la acción de las personas, teniendo la capacidad de determinar el comportamiento de los actores históricos. Para dar una mejor explicación de lo anterior, los historiadores sociales han empleado conceptos como *sociedad*, *estructura social* o simplemente hacen mención de *lo social*.

La historia social establece que los individuos son siempre sujetos sociales, y es en sus atributos personales y desde su posición social que buscan la explicación de su identidad y también de su función en la sociedad. Premisa que no es privativa de los historiadores o de los científicos sociales por supuesto, pero se establece como uno de los puntos de partida para las investigaciones de dichas disciplinas. La noción de sociedad y de individuo han cobrado importancia ya que son parte importante para explicar por ejemplo la cultura

⁴⁷ GREZ TOSO, SERGIO, “Debates en torno a la Historia Social, una aproximación desde los Historiadores”, pp. 1-8.

moderna, la cual está muy ligada a los centros urbanos donde es posible encontrar su origen y muestra sus consecuencias de manera más visible.⁴⁸

De esa manera, la historia social como modelo de análisis de los procesos históricos que buscan estudiar a hombres y mujeres en su contexto y relaciones sociales, pone énfasis en aspectos como lo cotidiano, las costumbres, las prácticas y percepciones sobre la política, la religión entre otros, así como las tensiones que pueden suscitarse al interior de una sociedad o de un grupo social específico. Por lo anterior, da importancia a la utilización de testimonios escritos y orales que puedan aportar información para el proceso que se investiga, sobre todo de actores sociales que no aparecen en otro tipo de fuentes como pueden ser los documentos, la prensa o las estadísticas, esto permite conocer y registrar la palabra de los protagonistas y testigos de las diversas expresiones y manifestaciones surgidas en la sociedad.

Este enfoque, además de ocuparse de las acciones de los gobernantes o personajes pertenecientes a los sectores poderosos o de élite, incluye a todos los actores sociales, también a los más humildes o marginados, por considerar que forman, construyen y contribuyen a las diversas relaciones y manifestaciones sociales y aquello que se pretende estudiar. De esta forma plantea que la historia se compone del actuar de muchos actores, cada uno con distintos objetivos, intereses y estrategias de lucha que generan choques y un discurrir histórico específico. Lo anterior, permite tener un panorama más amplio del acontecer de la historia de hombres y mujeres.⁴⁹

La influencia de la historia social permitió establecer una guía para investigaciones históricas que, desde una óptica distinta, abordaran temáticas que tuvieran como objeto de estudio al individuo como parte de un grupo y de la sociedad, en este caso en particular, a las mujeres como protagonistas en el género musical del *rock* gestado en México. Por ello, la investigación que realizamos tiene como línea a seguir los preceptos que dicha metodología propone, lo que nos permitió construir un relato histórico que pretendemos genere interés y conocimiento, así como que propicie reflexionar sobre el papel de las mujeres dentro de un espacio considerado como masculino, por ello, contextualizamos la época para conocer los roles que se creía debían desempeñar en la sociedad mexicana. Necesario fue plantear y

⁴⁸ CABRERA, MIGUEL ÁNGEL, “De la historia social a la historia de lo social”, pp. 166-177.

⁴⁹ LARIOS GUZMÁN, MARTHA ESTHER, HERNÁNDEZ OROZCO, GUILLERMO, “Acerca del objeto de estudio desde la historia social: Una nueva mirada” pp. 39-41.

enunciar los factores económicos y políticos presentes al momento en que el *rock* tuvo amplia difusión en nuestro país, haciendo referencia a personajes específicos que tuvieron un rol protagónico.

Por lo anterior y para los efectos de la investigación que se presenta, se hace necesario la revisión de distintos conceptos, los cuales serán de utilidad para la mejor explicación y contextualización de nuestro objeto de estudio. De esa manera, hacemos mención de *sociedad*, si bien es un término amplio, puede entenderse como el conjunto de individuos que conviven bajo normas comunes, lo que puede interpretarse también como nación. Desde el siglo XVIII, la sociedad ha sido vista como el lugar donde se construyen relaciones e instituciones humanas. En tiempos más recientes, se le relaciona también con la aparición de la forma de vida establecida por la modernidad occidental, donde se entrelaza con nociones como individuo, ciudadanía, clase, nación, civilización. Por lo anterior, la sociedad es fuente constante de tensiones y luchas entre los actores que la componen.⁵⁰

Por consiguiente, consideramos de importancia destacar el concepto de *sociedad civil*, el que es de uso frecuente en la terminología de la teoría política y que nos ayuda a entender el papel del Estado moderno. Para acercarnos al término de *sociedad civil*, es necesario ubicarla en el contexto histórico de la modernidad, aunque no está de más señalar que en la Grecia antigua ya se hacía referencia de ella. Se le ha explicado como separada del Estado, de la misma manera, como parte importante de él. Así, la *sociedad civil* es la vida del ciudadano que no está sometida a ningún poder eclesiástico o estatal, siendo éste último, el que debe garantizar su autonomía, libertad e igualdad y todos aquellos derechos que garanticen su actuar.⁵¹

En ese orden de ideas hacemos mención del término *juventud*, de la cual, la autora Tere Estrada menciona que es un proceso de emancipación de la familia de origen y de articulación de una identidad propia, lo que se expresa en la sociedad.⁵² Edad y sexo han sido generalmente utilizados como punto de partida para las clasificaciones sociales, sin embargo, en la sociedad contemporánea la noción de *juventud*, requiere una concepción más amplia. Razón por la que señalamos lo establecido por los autores Giovanni Levy y Jean

⁵⁰ CABRERA, MIGUEL ÁNGEL, “De la historia social a la historia de lo social”, pp. 166-169.

⁵¹ FLORES, MISAEL, MENA ESPEJEL, JAIME, “Aproximaciones al concepto de sociedad civil en Hegel”, pp. 163-166.

⁵² ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*, p. 20.

Claude Schmit, quienes afirman que la *juventud* es una construcción social y cultural. Que está situada entre los márgenes movedizos de la dependencia infantil y de la autonomía de los adultos. Es un periodo de cambios que va de la inmadurez a la madurez en aspectos tales como lo sexual, de formación y fortalecimiento de las facultades intelectuales, así como de la ausencia de autoridad a la adquisición de poderes.

Para los autores, más que una evolución fisiológica concreta, la *juventud* depende de una serie de determinaciones culturales que se definen según la sociedad y época de que se trate, las que imponen una serie de rituales de iniciación como puede ser el servicio militar en la actualidad.⁵³ Se trata de una condición históricamente construida y determinada, cuya caracterización depende de diferentes variables, siendo las más notorias, la diferenciación social, el género y la generación. Hay distintas maneras de ser joven en el marco de la inmensa heterogeneidad que se observa en el plano económico, social y cultural. No existe una única juventud en la sociedad actual, las juventudes son múltiples, variando, por ejemplo, en relación a características de clase, el lugar donde se vive o la generación a la que se pertenece, añadiendo a lo anterior, comportamientos, lenguajes, referencias de identidad y formas de sociabilizar según lo afirma Mario Margulis.⁵⁴

El siguiente concepto que consideramos crucial para los efectos del presente trabajo es el de *mujer*, palabra que es utilizada para definir al ser humano del sexo femenino, de la misma manera, comúnmente hace referencia a la persona que ha llegado a la edad reproductiva. En términos generales, masculinidad y feminidad, se definen como aquellos rasgos de personalidad que, teórica o empíricamente distinguen a los hombres de las mujeres. En la sociedad actual, la diferencia sexual se muestra como una variable de interés, debido a que se constituye como una realidad corpórea, objetiva y subjetiva presente en todas las clases, culturas y épocas. Se ha conformado como un factor determinante en la construcción de la autoimagen, el autoconcepto y la personalidad de cada individuo, además esta diferencia, marca en gran medida, la percepción de lo social, lo religioso, lo cotidiano. Son

⁵³ LEVI, GIOVANNI, SCHMIT, JEAN CLAUDE, *Historia de los jóvenes. De la antigüedad a la modernidad*, pp. 7-12.

⁵⁴ MARGULIS, MARIO, “Juventud o juventudes. Dos conceptos distintos”.

características sancionadas como apropiadas o inapropiadas, lo que marca una participación diferente en la familia, en lo económico, lo político y roles sociales.⁵⁵

Un concepto que nos parece importante destacar es el de *música*, del cual, el *Diccionario de la Música* editado por Charfolé de la Fuente menciona que es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído. Dicho arte llega a ser una ciencia compleja cuando se requiere encontrar los principios de esas combinaciones y las razones de los efectos que producen en las personas.⁵⁶ Para Rubén Caravaca Fernández, la música es la actividad artística que más ha contribuido a mostrar la diversidad cultural. Además de ser una de las formas fundamentales de la expresión humana, es la más popular de las manifestaciones culturales afirma.⁵⁷ Después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, el mundo fue testigo de una explosión musical que formó parte de la expansión de la economía orientada al consumo. Proceso en el cual se desarrolló lo que puede considerarse como *música popular*, concepto que engloba a distintos géneros musicales que se diferencian a la *música clásica* o *sería*.⁵⁸

Un ejemplo claro de lo antes expuesto fue el surgimiento del *rock and roll*, concepto relevante para los fines de nuestra investigación. Género musical que surgió de la mezcla o síntesis del *blues* de origen afroamericano y del *country* de origen anglosajón a mediados de la década de los años cincuenta en los Estados Unidos de América. Sus características musicales generales se componen por la energía rítmica, patrones armónicos básicos, una comunicación o lenguaje directo y un sentido de inmediatez. El *rock and roll* puede verse en la actualidad como el arquetipo de la *música popular*, de donde se desprende su relevancia histórica.⁵⁹ Para Francisco Castillo Ávila, el *rock and roll* fue el germen de lo que a partir de la década de los sesenta del siglo pasado comenzó a denominarse *rock* o *rock/pop*, concepto que ha trascendió lo musical para constituir un fenómeno complejo estrechamente ligado a formas estéticas, grupos sociales, ideas y visiones sobre la sociedad y el mundo, así como fuertes lazos con las industrias del entretenimiento y/o culturales.

⁵⁵ VALDÉS MEDINA, JOSÉ L. ARRATIA GONZÁLEZ, NORMA I. “El autoconcepto en hombres y mujeres mexicanos”, pp. 265-266.

⁵⁶ DE LA FUENTE, CHARFOLÉ, (Editor), *Diccionario de la Música de Jean Jacques Rousseau*, p. 281.

⁵⁷ CARAVACA FERNÁNDEZ, RUBÉN, *La gestión de las músicas actuales*, p. 15.

⁵⁸ LATHAM, ALICIA, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, p. 1022.

⁵⁹ LATHAM, ALICIA, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, p. 1022.

Para Castillo, catalogar, clasificar o definir al *rock* en una tarea compleja debido a las características que enmarcan su surgimiento y posterior desarrollo. Debido a ello pareciera que existe un uso indiscriminado del término, ya que en él se engloba tanto al *rock/pop*, *rock progresivo*, *rock punk*, *rock pesado*, *rock indie*, *rock en español* o para nuestro caso particular, *rock mexicano*, concepto que para los fines de la presente investigación entendemos como el *rock* hecho en México. Todos, han sido producto de la mezcla de géneros y estilos diversos entre sí. En un sentido general, el *rock* ha sido una música hecha por y para jóvenes, caracterizado por una actitud informal, irónica, desenfadada y lúdica, que utiliza instrumentos electrónicos como la guitarra, el bajo, y la batería como base. En un sentido más estricto, quedan fuera de dicho concepto otras expresiones juveniles como el *pop*, el *rap* o la música *electrónica*.⁶⁰

Un concepto que también es de nuestro interés destacar es el de *industria cultural* o del *entretenimiento*. Rubén Caravaca Fernández menciona que fue un término utilizado por primera vez por los integrantes de la Escuela de Frankfurt Max Horkheimer y Theodor W. Adorno en 1947, analizando los cambios producidos por el consumo masivo de productos relacionados con la cultura. Con anterioridad, el filósofo alemán Walter Benjamin en la década de los años treinta del siglo XX, advirtió sobre los peligros que suponía para la creación artística la reproducción masiva de dichas obras, contraponiendo la cultura tradicional y la industrializada. Desde esos años se ha producido un debate constante y sobre la forma de comercializar la cultura. En los años sesentas, el autor André Malraux comentaba por ejemplo que el cine es arte, pero también industria. Actualmente pude incluirse en la lista de productos culturales a la prensa, el deporte, la industria cinematográfica y disquera, así como a la radio y la televisión.⁶¹

División capitular.

Las mujeres que destacamos son *Cecilia Toussaint*, ya que la consideramos un eslabón que une los años en que el *rock* fue marginado de los medios de comunicación y aquellos que significaron los primeros pasos para que resurgiera, también, ya que logra permanecer

⁶⁰ CASTILLO ÁVILA, FRANCISCO, *La cultura rock/pop*, pp.10-12.

⁶¹ CARAVACA FERNÁNDEZ, RUBÉN, *La gestión de las músicas actuales*, p. 23.

vigente al momento del auge del *rock* hecho en México y hasta el final del siglo. Otra de ellas es *Kenny Avilés* quien fuera vocalista de *Kenny y los Eléctricos*, agrupación punta de lanza de proyectos independientes. Mencionaremos también a Rita Guerrero, vocalista y líder del grupo *Santa Sabina*, el cual tiene su origen en el ámbito cultural universitario. La banda surge y se desarrolla dentro del marco del resurgimiento del *rock* mexicano logrando traspasar fronteras y lograr reconocimiento.

Otra mujer que abordaremos es *Julieta Venegas* quien surge en Tijuana como vocalista y músico de distintos grupos de *rock* y de *ska*, posteriormente se convierte en solista llegando a colaborar con distintos músicos locales e internacionales. Si bien su trabajo transitó al *pop*, éste, fue parte importante para convertir a México en un lugar importante para la música *rock* de habla hispana. Cerramos con *Ely Guerra*, contemporánea de Julieta y ambas fueron consideradas por la revista estadounidense TIME como representantes de una nueva era del *rock* en español, de ahí su importancia. Hacer mención de ellas nos permitirá describir como hemos mencionado, el contexto histórico en el que se desarrolló el *rock* en nuestro país y sobre todo en esa época de suma importancia para su historia, al igual que para la historia de las mujeres en este género musical.

En el capítulo primero hacemos un acercamiento general a la categoría de *género*. Mencionamos el contexto histórico en que dicha categoría fue construida y utilizada por las ciencias sociales para pretender explicar cómo es que las asignaciones socioculturales constituyen elementos fundamentales que conforman la identidad de hombres y mujeres, y que los comportamientos tanto femeninos como masculinos no están determinados únicamente por su sexo biológico. De esa manera, se estableció que el *género* hace referencia a la construcción social y simbólica histórico-cultural de las mujeres y de los hombres sobre la base de su diferencia sexual. Abordamos también el tema del *feminismo*, del cual se destaca que ha sido un movimiento social y político que ha buscado la reivindicación de los derechos de las mujeres. Su influencia en el mundo de la academia ha sido fundamental para la realización de estudios sobre la historia de las mujeres, temática de la que también hacemos mención, así como de la historia de las mujeres en la música. Al final se presentan las conclusiones.

En el segundo capítulo describimos el contexto histórico que prevalecía al momento del surgimiento del género musical del *rock and roll* y el de su llegada a nuestro país.

Nombramos a las primeras mujeres que incursionaron en esa nueva música. De igual manera, mencionamos los años en que el *rock* fue marginado de los medios de comunicación nacionales. De igual manera destacamos a aquellas mujeres que durante estas décadas se acercaron a género musical en cuestión. Abordamos también las condiciones sociales, políticas y económicas que favorecieron para que el *rock mexicano* dejara la marginalidad y resurgiera para experimentar una época de auge y amplia difusión, colocando a México como un referente importante para que músicos principalmente de habla hispana promocionaran su trabajo, haciendo mención de las mujeres que formaron parte de ese momento que ha dejado huella en la historia del *rock* hecho en nuestro país.

En el tercer y último capítulo describimos de manera general el contexto prevaleciente en México durante las dos últimas décadas del siglo XX, de igual manera, mencionamos a las mujeres que conforman el objeto de estudio de la presente investigación. Narramos de manera general parte de su trayectoria, la manera en que se acercaron al género musical que nos ocupa y los aportes que hicieron al *rock* gestado en México y al hecho en español. Esto nos da la oportunidad de abordar los objetivos planteados y dar respuesta a las interrogantes establecidas, permitiéndonos mostrar la importancia de este campo de la cultura popular de nuestro país donde las mujeres son parte trascendente en su construcción. Todas, encontraron en éste arte un medio de expresión no sólo para ellas, también para miles de jóvenes. Su calidad como artistas destacó y nos da la oportunidad de mencionar a otras roqueras nacionales.

Fuentes.

A través de la consulta y contrastación de las fuentes citadas a lo largo del capitulado, las cuales fueron en su mayoría hemerográficas, bibliográficas y de sitios web, en ese orden, se pretende mostrar una narrativa histórica que de manera general muestre el desarrollo que tuvo el *rock* en nuestro país, centrando nuestro interés en las mujeres que tuvieron un papel protagónico en dicha escena musical, ya que consideramos que el *rock* hecho en México y sobre todo la participación de las mujeres, constituyen una historia dispersa y poco estudiada, circunstancia que nos motivó a realizar una investigación que permita entablar una discusión sobre ambas temáticas desde la óptica de la Historia, ya que como señala la escritora Tere

Estrada, la mujer roquera en México lleva al menos cinco décadas abriendo brecha y picando piedra desde distintos espacios, roles que generalmente han sido menospreciados pese a sus aportaciones.⁶²

En relación a las fuentes utilizadas para la presente investigación, fueron, como se mencionó líneas atrás, principalmente hemerográficas, lo anterior debido a que es en artículos sobre todo de revistas, donde se encuentra mayor información sobre el *rock* mexicano. A pesar de ello, es compleja la tarea de construir una historia sobre el tema, ya que dichos trabajos han centrado su interés en reseñar presentaciones de discos o crónicas de conciertos, generalmente ocupándose de aquellos grupos o solistas que gozaron del respaldo de alguna disquera internacional. Fueron pocos los artículos localizados que se ocupan de construir una historia del *rock* en español y en específico del *rock* mexicano, menos aún, de enfocarse a un análisis con orientación académica o desde la visión de la Historia. Lo anterior confirma lo expresado por varios de los autores citados cuando refieren que la historia del *rock* mexicano es dispersa, pero merece ser contada.

Razón por la cual, gran parte de nuestra atención se centró en el contenido editorial de la revista mexicana “La Mosca en la Pared”, de la cual pudimos consultar gran parte de sus publicaciones, y podemos afirmar que todas aquellas que dedicaron espacio a las mujeres roqueras. Lo anterior fue posible ya que la colección forma parte de un acervo privado, siendo escaso el que puede encontrarse en internet. La otra revista consultada fue la edición para México de la revista “Rolling Stone”, sobre todo los números dedicados al *rock* en español, publicaciones que pertenecen al acervo personal. Una tercera revista, también perteneciente a una colección privada fue la mexicana “Conecte”, la cual se caracterizó por realizar pequeños artículos sobre grupos nacionales poco conocidos, así como de extranjeros de fama internacional. Lo anterior brindó un panorama puntual del tema debido a datos duros que pudieron extraerse de ellas, tales como fechas de lanzamientos, integrantes de grupos y sobre todo entrevistas.

Respecto a las entrevistas a las mujeres objeto de nuestro estudio, estas fueron en su mayoría consultadas de forma electrónica en plataformas como “YouTube”, gracias a la amplitud de material que ofrece dicha página. Esto no estuvo exento de obstáculos, ya que no siempre la información ahí contenida permite verificar su origen o en muchos casos está

⁶² ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*, p. 19.

incompleta o simplemente no existe. De las entrevistas nos enfocamos principalmente a conocer aspectos personales de las roqueras de nuestro interés, así como tratar de resaltar sus opiniones respecto de la escena roquera nacional y su visión como mujeres, datos que consideramos enriquecen nuestro trabajo de investigación. Cabe señalar que se buscó tener contacto personal con ellas, sobre todo vía redes sociales, sí bien en un primer momento hubo respuesta de sus oficinas de representación, este se perdió con el paso de los días y no fue posible lograr una entrevista directa (y en el contexto de la pandemia de COVID -19 se volvió imposible).

La bibliografía consultada se obtuvo también vía internet, adquiriendo los libros en físico, lo que permitió conformar un acervo personal. También se realizó una búsqueda por plataformas que permiten su descarga digital, sin embargo, en este punto en particular, constatamos que varios textos estaban incompletos, lo que dificultó su consulta. Situación similar la vivimos con artículos especializados, pese a dichas complicaciones, se logró conformar una base de fuentes considerable, la que nos brindó la posibilidad de contrastar datos, verificar otros y encontrar información novedosa, a la vez, confirmamos que la temática de las mujeres en *rock mexicano* es una asignatura pendiente de estudiarse, pero también ofrece posibilidades para nuevas líneas de investigación.

Los preceptos generales que hemos expuesto en líneas anteriores, constituyen la columna vertebral del trabajo de investigación que a continuación se presenta, el cual tiene la pretensión de construir un espacio de discusión sobre la temática de la participación de las mujeres en el *rock mexicano*, de la misma manera, difundir el conocimiento histórico con la finalidad de generar interés sobre nuestra disciplina y en particular sobre el devenir histórico de nuestra nación. La mayoría de hombres y mujeres roqueros no llegaron a ser conocidos o promocionados por la industria musical, si bien se recuerda más a los grupos masculinos, eso no quiere decir que las mujeres estuvieron exentas de participar en el mundo del *rock mexicano*, lo hicieron y con gran calidad. La tarea para quienes nos acercamos al estudio del *rock* y de la Historia, es visibilizar su participación, para con ello construir una historia completa del *rock mexicano*, el cual, hoy día pareciera no estar presente, pero es innegable que sigue resistiendo y luchando, de la misma forma en que lo hacen los hombres y las mujeres roqueras.

CAPÍTULO I

HACE TANTO QUE ANDO EN CARRETERA.

MUJERES Y MÚSICA.

Capítulo I.- *Hace tanto que ando en carretera.* ⁶³ Mujeres y música.

I.1.- Sobre la categoría género.

Una de las características indispensables relacionadas con la personalidad es el autoconcepto, el cual, en la actualidad ya no es visto como una simple percepción o una actitud hacia sí mismo, ni como la suma de características personales, tampoco, como una imagen que se forma a partir de lo que los demás piensan y dicen respecto del individuo, sino como una estructura mental de carácter psicosocial que se construye en base a la experiencia de los sujetos y se compone fundamentalmente por elementos como el físico, lo conductual y lo afectivo, los que pueden ser reales e ideales, los cuales le permiten a la persona interactuar con el medio que le rodea nos dicen José Valdez y Norma González.

Los autores afirman que dicha estructura mental muestra diferencias significativas a partir de variables como la cultura, la edad, el entorno social y otras particularidades importantes relacionadas con el sexo de los sujetos, ya que, a pesar de las propuestas de cambio en la actualidad, el sexo sigue vigente. En ese sentido, la diferencia sexual es un elemento de interés debido a que se constituye como una realidad corpórea, objetiva y subjetiva presente en todas las clases sociales, culturas y épocas. Elementos que se han conformado como un factor determinante en la construcción del autoconcepto y de la personalidad de cada individuo, además de que dicha diferencia marca en gran medida la percepción de lo social, lo religioso y lo cotidiano entre otros aspectos. ⁶⁴

En la década de los sesenta del siglo pasado, dentro del campo de la psicología se popularizó el término *género*, el cual, pretendía observar y explicar la existencia de factores que determinan la identidad de una persona más allá del sexo biológico. Los estudios realizados suponían que el peso y la influencia de las asignaciones socioculturales a hombres y mujeres, como pueden ser las costumbres, los ritos y la experiencia personal, constituían los elementos fundamentales que conformaban su identidad y distinguían su comportamiento ya sea femenino o masculino y no su sexo biológico. De esa manera se estableció que el *género* es la categoría que hace referencia a la construcción social y simbólica histórico-cultural de los hombres y las mujeres sobre la base de la diferencia sexual. ⁶⁵

⁶³ Frase extraída del tema “Carretera” de Cecilia Toussaint, disco “En esta ciudad” de 1988.

⁶⁴ MEDINA VALDEZ, JOSÉ L., ARRATIA GONZÁLEZ, NORMA I., “El autoconcepto en hombres y mujeres mexicanas”, p. 265.

⁶⁵ HERNÁNDEZ GARCÍA, YULIUVA, “Acerca del género como categoría analítica”, p. 1.

Para la década de los setenta, el feminismo académico anglosajón retomó e impulsó la categoría *gender*, que en español se tradujo como *género*, la pretensión fue establecer diferencias entre las construcciones sociales y culturales de las biológicas. Lo anterior, tenía una doble intención según afirma Marta Lamas, la primera fue el objetivo científico de comprender de mejor manera la realidad social, pero también un objetivo político, el que se tradujo en destacar que las características humanas consideradas femeninas eran adquiridas por las mujeres mediante un complejo proceso individual y social, en vez de derivarse de forma natural por su sexo.⁶⁶

Teresita de Barbieri menciona que los movimientos feministas que resurgieron en los años setenta buscaron comprender y explicar la condición de subordinación de las mujeres. Identificaron que en las ciencias sociales no existía información suficiente que hiciera mención de tal circunstancia, de igual manera, no había referentes que mostraran el origen y desarrollo de la dominación y predominio de los hombres sobre las mujeres. Se percataron que hasta entonces, los cuerpos teóricos omitían o justificaban la desigualdad que prevalecía entre los dos sexos. El *feminismo* de esos años estableció un primer postulado, que la subordinación que afecta a las mujeres es una cuestión de poder, pero éste no siempre se origina o parte únicamente del Estado, se encuentra también en los espacios sociales, aún disfrazado de sentimientos nobles, por lo que la postura fue dejar de lado lo aprendido.⁶⁷

Partiendo de lo anterior, lanzaron la propuesta de dejar atrás o hacer caso omiso de lo que hasta ese entonces era un referente, sólo los trabajos de Friedrich Engels y de la filósofa francesa Simone De Beauvoir se tomarían en cuenta, ya que ellos hacían mención de las mujeres. Reto complicado ya que la pretensión era rechazar las herencias culturales, las formas de pensar, los instrumentos de observación, las ideas y muchos de los valores con los cuales las sociedades se habían formado. Surgió entonces la interrogante ¿cómo construir teóricamente una diferencia del orden de la naturaleza, objeto de estudio de las disciplinas biológicas, en un fenómeno social, el cual, es objeto de estudio de las ciencias sociales?

Para tratar de responderla observaron nuevamente la relación existente entre naturaleza y cultura, de la misma forma, revisaron y reformularon los preceptos que en su momento estableciera el determinismo biológico en cuanto a la explicación de la desigualdad

⁶⁶ LAMAS, MARTA, “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, p. 10.

⁶⁷ DE BARBIERI, TERESITA, “Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica”, p. 145.

social y política que se da entre los individuos. Llegaron a la conclusión de que las variaciones de los distintos comportamientos sociales están más allá de las diferencias biológicas, toda vez que, entre los seres humanos hasta la satisfacción de las necesidades más elementales como el alimento, la vivienda, el vestuario, están determinadas por construcciones de tipo social.

A la par, en varios países desde al ámbito académico, se planteó la tarea de generar conocimiento sobre la vida de las mujeres, rescatar del pasado y del presente sus aportes a la sociedad, hacerlas visibles en la historia tomando como base su quehacer cotidiano. Trabajos que a la postre permitieron el surgimiento de proyectos, organizaciones no gubernamentales, centros e instituciones que tomaron como objeto de estudio a las mujeres. Las pautas a seguir fueron generar, reunir y analizar información sobre sus condiciones de vida y laborales, así como conocer sus aportes artísticos y culturales. Otra línea que siguieron fue estudiar a la sociedad como el origen de la subordinación de las mujeres. Todo ello se encaminó a pretender dar explicaciones coherentes y definir el sexo social.⁶⁸

Con lo anterior concuerda Marta Lamas al señalar que se esperaba que, con la distinción de sexo y *género* se podía enfrentar de mejor manera los postulados del ya mencionado determinismo biológico, además, era posible ampliar la base teórica argumentativa a favor de igualdad de las mujeres. Posteriormente y a paso lento, el uso de la categoría *género* permitió el reconocimiento de una serie de formas de interpretación, simbolización y organización de las diferencias sexuales en las relaciones sociales y dio la posibilidad de establecer una crítica a la existencia de una esencia femenina. Pese a esto, para los años ochenta y noventa, el concepto, si bien se difundió, su uso eludió la distinción antes planteada y se utilizaron indistintamente los conceptos de sexo y *género*.⁶⁹

Lo que resulta comprensible si se toma en cuenta que en el idioma español la palabra *género* puede remitirnos a la música o a la literatura, de igual manera, tanto a lo masculino como a lo femenino, mientras que el término en inglés únicamente hacía alusión a los sexos. Esta confusión pretendió resolverse utilizando la categoría *perspectiva de género*, sin embargo, también fue empleada como sinónimo de sexo. La variable o factor *género*, remitía a las mujeres, lo que en el mundo hispanoparlante es justificable ya que cuando se habla de

⁶⁸ DE BARBIERI, TERESITA, “Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica”, pp. 147-148.

⁶⁹ LAMAS, MARTA, “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, p. 10.

mujeres también se utiliza *género femenino* como sinónimo, debido a esta razón, cuando se pensaba en *género* o *perspectiva de género* se hacía en relación a las mujeres o a la perspectiva del sexo femenino únicamente.

Este uso como sinónimos de los conceptos *género* y *mujer* se debió en gran medida a la búsqueda de legitimidad académica de las estudiosas del *feminismo* sobre todo en los años ochenta asegura Marta Lamas. En artículos y libros cuya materia fue la historia de las mujeres sustituyeron en sus contenidos *mujeres* por *género*, si bien la pretensión fue establecer conceptos analíticos, se relacionó más con posturas de tipo político. De esa forma el empleo de *género*, trataba de hacer énfasis en la seriedad académica de los trabajos realizados, ya que sonaba más objetivo que *mujeres*, además de que parecía ajustarse a las exigencias y terminología planteadas por las ciencias sociales y así, marcar distancia con el proselitismo político feminista de la época. Sin embargo, esto obligó a dejar de lado temas como la desigualdad o el poder ejercido sobre las mujeres como ejes de una investigación, siendo eso sí, cercana a los requerimientos exigidos por parte de la academia.⁷⁰

Pese a dichas dificultades, los Estudios de la Mujer, surgidos en los años setenta y posteriormente los Estudios de Género emprendidos durante las décadas de los ochenta y noventa, tuvieron como prioridad establecer la diferencia entre sexo y *género*, sosteniendo que existían condicionamientos sociales y culturales sobre los cuerpos y la sexualidad humanas, sobre todo en el de las mujeres, los que históricamente se establecieron como naturales. Por ello, defendieron el principio de que el sexo se hereda y el *género* se adquiere a través del aprendizaje cultural. Lo anterior tuvo impacto en otras ciencias sociales como la antropología, la cual, comenzó a utilizar la categoría construida en la psicología mencionando que existe un sistema *sexo-género* que puede observarse en cada sociedad humana.

La categoría *género* se convirtió entonces en un elemento vital para los movimientos feministas y sus distintas luchas, de igual manera, para establecer teorías relacionadas con la temática de las mujeres, las que en un principio mostraron limitaciones y confusión en cuanto a los términos utilizados, lo que es comprensible por la novedad de las investigaciones. Limitantes que tienen su explicación por la multiplicidad de realidades vividas por las mujeres, las cuales, difícilmente se ajustaron al rígido marco teórico que los Estudios de la Mujer exigían. El propio concepto *mujer*, fue puesto a discusión, llegándose a la conclusión

⁷⁰ LAMAS, MARTA, “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, p. 11-12.

de que debía hablarse de *mujeres*, debido a sus diferencias y a las distintas circunstancias afrontadas por ellas, y no como unicidad abstracta que refiere más a una esencia biológica homogénea. De igual manera se cuestionó la subordinación universal de las mujeres en las distintas sociedades.

La incorporación y utilización de *género* en las investigaciones de tipo social, tuvo la intención de comprender el lugar ocupado por las mujeres en las sociedades humanas, a la par, estableció la idea de “variabilidad”, basada en el principio de que ser hombre o mujer es una construcción cultural por lo cual varían sus definiciones en cada sociedad y época. Permitió también analizar la variedad de elementos que conforman la identidad del individuo, toda vez que el *género* será experimentado y definido personalmente de acuerdo con otras realidades como la etnia, la clase social, la edad entre otros más. Finalmente se propuso la idea de “posicionamiento”, que hacía alusión al contexto en que se dan las relaciones entre hombres y mujeres y la diversidad de posiciones de donde partían estas. Todo esto pretendió ser explicado a través del concepto *género*.⁷¹

Joan Scott menciona que al considerarse que los estudios sobre las mujeres parecían estructurarse de forma restringida e independiente, se comenzó a emplear el término *género* para introducir una idea relacional en el lenguaje analítico. Bajo ese punto de vista, mujeres y hombres se definían los unos a los otros, por lo cual, no se podía llegar a una comprensión de la problemática mediante estudios separados. Razón por la que se creyó conveniente en construir una historia de ambos similar a los trabajos que sobre clases sociales se realizaban, donde no sólo se abordaba a las clases subalternas, también se incluía a las medias y a las dirigentes. El objetivo que se planteó fue comprender la significación de los sexos, de los grupos de *género* en el pasado histórico, tratar de descubrir la gama de símbolos y de roles sexuales en las distintas sociedades y periodos, encontrar cómo se relacionaron y funcionaron para mantener un orden social o promover el cambio del mismo.⁷²

Como lo menciona Raquel Osborne, el uso y la utilidad teórica que se le dio al *género* como categoría analítica por parte de sus defensores y practicantes, tuvo la intención de conectar los aspectos psicológicos con la organización de la sociedad, los roles sociales con los símbolos culturales, las creencias normativas con la experiencia del cuerpo y la

⁷¹ HERNÁNDEZ GARCÍA, YULIUVA, “Acerca del género como categoría analítica”, p. 2.

⁷² WALLACH SCOTT, JOAN, *Género e Historia*, p. 49.

sexualidad. Su pretensión también fue alejarse de una visión homogénea o totalizadora de la situación de las mujeres, al contrario, intentó como herramienta heurística, unir y mediar los aspectos de raza, la etnia, la clase social y la orientación sexual entre otros, tratando de construir solidaridades a través de las diferencias.

Desde el surgimiento de la categoría en cuestión, su aplicación en disciplinas como las artes, la literatura, los medios de comunicación, la política y la historia, fue cada vez más recurrente. Al paso de los años su definición incluyó variantes como la organización social, la ideología, el status, la conciencia, las relaciones, los atributos personales y el lenguaje, a las que se agregaron elementos como la opresión de mujeres de color o de orientación sexual diversa entre otros, por lo que los estudios de *perspectiva de género* exigieron mayores explicaciones a las existentes hasta ese momento, no sin antes enfrentar diversas resistencias para aceptar el concepto como categoría analítica sostiene Osborne.⁷³

El *género* significa conocimiento de la diferencia sexual afirma Joan Scott, ya que nos permite comprender las relaciones humanas, en este caso sobre aquellas que surgen entre hombres y mujeres. Conocimiento que no es absoluto ya que parte de situaciones diversas y complejas. Se refiere no sólo a ideas sino a instituciones y estructuras, a prácticas cotidianas y rituales especializados, todos ellos constitutivos de las relaciones sociales. El conocimiento es una forma de ordenar el mundo, por lo que es inseparable de la organización social. Razón por la cual, el *género* es también la organización social de la diferencia sexual señala Scott.

Lo anterior no significa que el *género* refleje o instaure las diferencias físicas, naturales y establecidas entre hombres y mujeres, es el conocimiento el que proporciona los significados de las diferencias corporales. Significados que varían respecto de las culturas, los grupos sociales y las épocas, ya que no hay nada referente al cuerpo que determine de forma unilateral cómo deben crearse las divisiones sociales. Únicamente es posible concebir la diferencia sexual como una función de nuestro conocimiento del cuerpo, conocimiento que no puede aislarse del papel que juega en un amplio campo de contextos discursivos. Por lo que la diferencia sexual no es la causa originaria de la cual se deriva la organización social, la explicación debe buscarse en términos de una organización variable.

Según lo anterior, Scott plantea que la historia no es únicamente un registro de cambios en la organización social de los sexos, es también, y de forma importante,

⁷³ OSBORNE, RAQUEL, “Evolución del concepto género”, p. 148.

participante activa en la producción de conocimiento sobre la diferencia sexual. Las representaciones que la historia hace del pasado ayudan a construir el presente, en este caso, del *género*. Si la intención es analizar cómo sucede lo anterior, es necesario prestar atención a los supuestos, las prácticas y retórica de la disciplina, a no dar las cosas por sentadas y observar aquello que no ha sido del interés de los historiadores. Para Scott, la historia constituye a la vez un objeto de atención analítica y un método de análisis, ya que proporciona los medios necesarios para la comprensión del proceso que produce conocimiento sobre el *género*, en el cual, ella contribuye. A través de las fuentes como los documentos resguardados en los archivos, está en posibilidades de dar cuenta de la realidad vivida de hombres y mujeres, por lo que proporciona valiosa información para construir esas categorías en la sociedad.⁷⁴

En ese orden de ideas, Yuliuva Hernández afirma que es probable que uno de los mayores logros de las ciencias sociales en la contemporaneidad haya sido el descubrimiento de una categoría capaz de poner en tela de juicio el conocimiento acumulado en su propio seno, por supuesto se refiere al *género*. Menciona que su poder explicativo y de análisis de las realidades sociales de las mujeres y los hombres es incuestionable, sin embargo, no ha estado exento de críticas, sobre todo de algunos de sus elementos teóricos que se han calificado de insuficientes, de igual manera, del poco uso de la categoría en verdaderas explicaciones, limitándose sólo a descripciones de roles y no al análisis puntual de las crueles formas de explotación que padecen mujeres en contextos específicos, ni de cuestiones políticas relativas a la sexualidad por ejemplo.

Otro de los problemas que se han señalado proviene del origen del concepto, ya que, al momento de su traducción del inglés al español, por las connotaciones semánticas propias del castellano, limita su análisis. Pese a dichas consideraciones, es de interés la teoría de los géneros para escribir la historia de las mujeres, donde ellas, afirma Yuliuva, han sido las más perjudicadas, también, para conocer y desentrañar aquellos mecanismos a través de los cuales han sido construidas esas historias en un orden desigual. Interesa al *género* pensar, reflexionar y nombrar al mundo en femenino concluye la autora.⁷⁵

⁷⁴ WALLACH SCOTT, JOAN, *Género e Historia*, pp. 20-21.

⁷⁵ HERNÁNDEZ GARCÍA, YULIUVA, “Acerca del género como categoría analítica”, p. 9.

Teresita de Barbieri señala que comprender y explicar la estructura y la dinámica de los sistemas de *género* no es tarea sencilla. Abordar estas temáticas no ha tenido como intención llenar una teoría, tampoco de dejar atrás todo lo producido con anterioridad al surgimiento de la categoría como en algún momento se propuso por los movimientos feministas sobre todo en sus inicios. Su estudio representa un proceso en permanente tensión entre teoría y dato, establecer hipótesis cimentadas que lleven a contrastar información para permitir la construcción de nuevas hipótesis, tomando siempre en cuenta el conocimiento de viejas y nuevas teorías. Lo anterior Barbieri lo asemeja a un rompecabezas con miles de pequeñas piezas que se arma y desarma a la luz de nuevos datos, permitiendo con ello contribuir a los estudios sobre las relaciones humanas.

Ejemplo de lo anterior es la necesidad de realizar estudios que vinculen a mujeres y hombres. Lo cual no resta la importancia de la categoría *género*, por el contrario, ésta radica en que ha permitido construir investigaciones partiendo de metodologías y teorías distintas. Se trata de un campo abierto al debate, en que las diversas perspectivas deban confrontarse en su coherencia interna, en su capacidad de explicación y en las posibilidades que se abren a la transformación de las sociedades, así como de las cuestiones relacionadas con la vida tanto de mujeres como de varones concluye la autora.⁷⁶

Marta Lamas nos dice que la categoría *género* cobró visibilidad para la comunidad académica a partir de la creación del Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1993. Menciona que a diferencia de las categorías *clase social* o *etnia*, las cuales habían sido instrumentos de análisis durante mucho tiempo, *género* fue presentada como una herramienta novedosa y de reciente creación, razones por las cuales no era del todo conocida en esos años. Sin embargo, es posible encontrar sus antecedentes en los trabajos de la filósofa Simone de Beauvoir, donde estableció que las características humanas consideradas como femeninas son adquiridas por las mujeres mediante un complejo proceso individual y social en lugar de derivarse de forma natural de su sexo. Al declarar en 1949 que, “uno no nace, sino se hace mujer”, hizo lo que se considera la primera declaración célebre sobre *género*. Su postulado abrió, dice Lamas, una posibilidad

⁷⁶ DE BARBIERI, TERESITA, “Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica”, pp. 1665-166.

nueva para interpretar el problema de la igualdad entre los sexos y enmarco el campo de la investigación académica feminista futura.

La categoría *género* propone afrontar un problema intelectual complejo, ¿cuál es la verdadera diferencia entre los cuerpos sexuados y los seres socialmente contruidos?, a la par, está en el centro de uno de los debates políticos de importancia el papel de las mujeres en las sociedades tanto pasadas como recientes. Por lo que, la categoría ha obligado al mundo académico a una revaloración crítica de las perspectivas interpretativas de las disciplinas sociales. Pero no debe perderse de vista en ningún momento advierte Lamas, la naturaleza multidimensional de valores diversos y cambiante de la sociedad, razón por la cual no puede ser abarcada desde una sola postura teórica.

Por ello, la *perspectiva de género* no puede caer en la tentación de considerarse como el único método válido para las investigaciones de este tipo. La utilización de *género* como categoría analítica, para hacer referencia a los procesos de diferenciación, dominación y subordinación entre los hombres y las mujeres, obliga a pensar y remitirse a la fuerza de lo social y abre la posibilidad de transformar costumbres, prácticas e ideas. De esa manera, se aleja de las argumentaciones funcionalistas y deterministas, por el contrario, busca explicar la acción humana como un producto construido con base en un sentido subjetivo afirma la autora.⁷⁷

Consideramos importante destacar en este punto lo que Jill Conway, Susan Bourque y Joan Scott señalan, ya que coincide con las reflexiones que líneas atrás se han expuesto, sostienen que lo que convierte al *género* en algo desafiante y de suma relevancia es la óptica que ofrece de lo que sucede al interior de los sistemas sociales y culturales. Para quienes se han interesado y tratado de comprender cómo el peso relativo de cada género puede cambiar en relación con los conjuntos opuestos de valores culturales y fronteras sociales establecidos, impulsando a su vez el reordenamiento de todas las demás categorías sociales, políticas y culturales, están en posibilidades de aprender lo referente a la ambigüedad de los papeles de *género* y de la complejidad de la sociedad. Por lo que, aprender sobre las mujeres lleva al conocimiento de los hombres. Empezar investigaciones sobre el *género* es una manera de conocer sobre las mujeres, no aisladas de la sociedad, sino como parte integral de ella.⁷⁸

⁷⁷ LAMAS, MARTA, *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, pp. 9-11.

⁷⁸ CONWAY K., JILL, BOURQUE C., SUSAN, SCOTT, JOAN, "El concepto de género", pp. 32-33.

De igual manera destacamos lo reflexionado por Marta Lamas al decir que sorprende ver que, a pesar del avance y acumulación del conocimiento de la condición humana en tiempos recientes persistan en la sociedad, dificultades para reconocer que ni la identidad de hombres y de mujeres, mucho menos sus deseos sexuales, se desprenden de su anatomía, sino del desarrollo de su psique y del significado que adquieren éstas en interacciones concretas. Para Lamas, es indispensable situar los cambios de *género*, o lo que es lo mismo, de simbolizaciones de la diferencia sexual, en un contexto de transformaciones generadas por el capitalismo tardío, las que reformularon profundamente la vida cotidiana y las representaciones que dan identidad a los individuos debido en gran medida a la voracidad consumista característica del neoliberalismo y de igual manera, a los procesos de democratización.

Razones por la cuales, el *género* y la sexualidad se han vuelto ámbitos de intensas luchas por legitimar significados distintos a los tradicionales. Además, el proceso sociohistórico alienta una reivindicación moderna, la que se traduce como el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, lo que sin duda traerá consecuencias positivas en la sociedad, sobre todo si tienen aspiraciones democráticas, como se espera de nuestra nación. A pesar de la persistencia del sexismo, la homofobia y recientemente la transfobia, se han dado cambios legislativos, sobre todo en la capital del país, como el derecho a contraer matrimonio entre personas del mismo sexo, normas sobre la identidad de *género* y la despenalización del aborto entre otras. Marta Lamas asegura que, si la pretensión de una sociedad es alcanzar la justicia, se hace indispensable apuntalar el cambio de paradigma de *género* relativo a la identidad sexual y social de las personas, asumiendo que existe una diversidad de maneras de ser y que todos los seres humanos deben tener los mismos derechos.⁷⁹

Postura con la que estamos de acuerdo, ya que refleja la intención de la presente investigación, con la pretendemos hacer visibles a mujeres mexicanas que decidieron incursionar en la escena roquera nacional en las últimas décadas del siglo XX. Por lo que, en los capítulos subsecuentes pretendemos destacar sus aportes al *rock mexicano*, el cual es parte importante de la cultura popular gestada en nuestro país.

⁷⁹ LAMAS, MARTA, *Cuerpo, sexo y política*, pp. 11-17.

I.2.- Nociones sobre el feminismo.

En la historia de la humanidad hay momentos donde convergen o se gestan varias transformaciones que afectan profundamente la vida cotidiana de la sociedad, y cuyos cambios pueden ser vistos o analizados como los efectos provocados por una revolución de largo alcance. Muchas de esas variaciones tienen antecedentes que pueden ser rastreados en el pasado y que impactan hasta nuestros días. Francesca Gargallo pone como ejemplo de ellas la Revolución Cubana, las protestas contra la Guerra de Vietnam, la aparición de la píldora anticonceptiva, la reivindicación de los derechos de los homosexuales, el movimiento hippie, el *feminismo* y la irrupción del *rock and roll* entre otras expresiones surgidas en la década de los sesenta del siglo XX.⁸⁰ José Agustín las definió como contraculturales, ya que menciona fueron manifestaciones también culturales que en su esencia rechazaron, se marginaron y trascendieron a la cultura y sistema dominantes, además de que tuvieron la característica de haber sido integradas por jóvenes de distintas partes del mundo.⁸¹

Por lo anterior, consideramos importante para los efectos de la presente investigación, la cual, tiene como objetivo principal historiar la participación protagónica de las mujeres en el *rock mexicano* durante las dos últimas décadas del siglo XX, enunciar en este apartado los aspectos generales relacionados con el *feminismo*, tal como hicimos con la categoría *género* en líneas anteriores. La intención no es realizar un análisis teórico profundo de los conceptos mencionados, por el contrario, es conocer su definición, posturas sociales y sus principales elementos constitutivos, lo que estamos seguros nos dará la oportunidad de utilizarlos de forma adecuada a lo largo de los siguientes capítulos.

Por ello, nos parece relevante destacar como punto de partida lo que La Real Academia Española a través de su diccionario de la lengua señala como la definición del *feminismo*, consigna que es el “principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre”, de igual manera, como el “movimiento que lucha por la realización efectiva en todos los órdenes del feminismo”.⁸² Definiciones calificadas como breves e insuficientes por Mujeres en Red, El Periódico Feminista, quien en su página electrónica menciona que “el feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII aunque

⁸⁰ GARGALLO, FRANCESCA, *Las ideas feministas Latinoamericanas*, pp. 1-2.

⁸¹ AGUSTÍN, JOSÉ, *La contracultura en México*, p. 35.

⁸² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, en: del.rae.es/feminismo, fecha de consulta 16 de noviembre del 2020.

sin adoptar todavía esa denominación, y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano de la opresión, dominación y explotación de la que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquella requiera”; descripción que consideran reúne todas las tendencias que están actualmente presentes al interior de esta forma de pensar y de conducirse ante la sociedad.⁸³

En ese orden de ideas y pretendiendo hacer un aporte más amplio, Francesca Gargallo menciona que a lo largo de los últimos doscientos años las mujeres han encauzado sus esfuerzos con la finalidad de tener acceso a lo universal, por lo que define al *feminismo* como una corriente política de la modernidad que ha cruzado la historia contemporánea desde la Revolución Francesa en 1789 hasta la actualidad, sin embargo, es posible rastrear sus antecedentes tanto en escritos de la Edad Media como del Renacimiento sobre todo.

Refiere que en la Revolución Francesa las mujeres tuvieron una importante presencia en las tribunas públicas, pero se les impidió formar parte de la llamada Asamblea Nacional, motivo por el cual la escritora y filósofa Olympe De Gouges redactó el documento conocido como Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana en ese mismo año, lo que alentó a que muchas otras se inscribieran en los clubes femeninos como la “Sociedad Patriótica y de Beneficencia de las Amigas de la Verdad” fundado por Etta Palm en 1790, el que se ocupaba entre otras cosas de dar educación a niñas pobres, defender los derechos políticos de las mujeres y buscar la aprobación del divorcio. Pese a ello, la Constitución Francesa de 1793, únicamente reconoció el voto universal masculino, negando con ello un elemento esencial de la ciudadanía a las mujeres en la naciente república.

Lo anterior tuvo repercusión en Inglaterra nos dice Francesca, donde la escritora liberal Mary Wollstonecraft publicó en 1792 un pronunciamiento contra la exclusión política sufrida por las francesas, lo que generó que, al paso de los años, muchas inglesas buscaran el reconocimiento de sus derechos políticos. Desde entonces y a lo largo del siglo XX, las mujeres de todo el orbe, se dieron a la tarea de luchar por conseguir la igualdad jurídica con respecto a los hombres. Por lo que refiere a nuestro país, la autora sostiene que las ideas

⁸³ MUJERES EN RED, EL PERIÓDICO FEMINISTA, en: www.mujeresenred.net, fecha de consulta 16 de noviembre del 2020.

feministas se remontan a 1916, cuando se llevaron a cabo los dos primeros congresos en Mérida Yucatán donde se pretendió recoger toda la experiencia vivida por los movimientos europeos y estadounidenses para aplicarla a la realidad mexicana de la época,⁸⁴ la que estuvo enmarcada en un contexto de guerra civil.

Dietrich Schwanitz coincide que el *feminismo* es un movimiento social y político, que tiene su origen histórico en la Revolución Francesa. Proceso que continuó en Inglaterra con el surgimiento del llamado movimiento *sufragista* durante la segunda mitad del siglo XIX, el que a la par abogó también por el derecho de las mujeres a acceder a la enseñanza superior y poder obtener títulos universitarios. Con la llegada del nuevo siglo, aquellos que eran partidarios del sufragio femenino tomaron una postura militante, creando la Unión Femenina Social y Política en 1906, año en que varias de sus integrantes fueron condenadas a prisión por negarse a pagar las multas por el delito de agitación. A partir de ese momento, las sufragistas iniciaron protestas públicas, muchas de ellas violentas, huelgas de hambre y posturas de desobediencia civil, logrando con ello que el Parlamento Británico aprobara en 1918 el sufragio universal para todas las inglesas.

Continuando con esa línea temporal, Schwanitz menciona que, en el marco del movimiento en pro de los derechos civiles en los Estados Unidos de América, Betty Friedan funda en 1966 la organización feminista National Organisation of Women (NOW), la que se convirtió en punto de partida del *feminismo* estadounidense, al que califica como cultural y revolucionario. El objetivo de la organización y del movimiento en general, no fue solamente luchar por la igualdad social y política de las mujeres, puesto que el derecho al voto se había conseguido a principios de siglo en 1920, fue revisar el modelo simbólico de la cultura y las actitudes derivadas del sistema dominante de la época, haciendo hincapié en su estructura patriarcal, entendida como una valoración de lo masculino en detrimento de lo femenino.

A manera de conclusión, Dietrich Schwanitz afirma que el *feminismo* permitió en las últimas décadas del siglo XX una creciente influencia de las mujeres en la cultura, lo que elevó considerablemente el nivel de civilización de nuestra sociedad,⁸⁵ sin embargo, el autor no hace referencia alguna al resto de países americanos en su investigación, donde estas ideas tuvieron también repercusiones importantes.

⁸⁴ GARGALLO, FRANCESCA, *Las ideas feministas Latinoamericanas*, pp. XI-XIII.

⁸⁵ SCHWANITZ, DIETRICH, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, pp. 576-582.

Celia Amorós coincide que el *feminismo* es en su entraña político, y lo es por el hecho de cuestionar todo aquello definido como política por quienes reparten y nombran los espacios, es decir, por los que ejercen el poder, etiquetando esta capacidad bajo el adjetivo de patriarcado, el que fue definido por el movimiento como el poder de asignar espacios. Por lo que en los años sesenta se impulsó el lema “lo personal es público”, con lo que las feministas intentaron llamar la atención sobre el hecho de que aquello que pertenece al ámbito de lo privado, y lo concerniente a lo público, había ya sufrido cambios y transformaciones históricas, por ello, reclamaron que las relaciones de poder fueran visibilizadas, sometidas a debate, a normatividad y a consenso, es decir, que fueran politizadas. Otro reclamo que hicieron fue someter a discusión pública todos los aspectos de la vida en sociedad, para así poder establecer un diálogo entre iguales. Esto vinculó al *feminismo* con el *pacifismo* y el *ecologismo*, movimientos que también tuvieron auge en la década de los setenta, lo que permitió que sus postulados tuvieran una amplia difusión.⁸⁶

Entre los movimientos sociales y culturales que tuvieron lugar a finales de la década de los sesenta y principio de los setentas en varios países del orbe entre ellos México, el *feminismo* fue el que contaba una larga historia de lucha, a la vez que, fue el más incómodo para el sistema predominante afirma Francesca Gargallo, ya que no se amoldó a las formas tradicionales de hacer política, ejemplo de ello es que no tuvo representantes únicas, fue más un grupo de mujeres que se encontraron entre sí, reconociendo su derecho a reunirse y a reclamar la autoridad de las mujeres, calificando al modelo imperante bajo el adjetivo de *patriarcado*, entendiéndolo como el sistema construido por y para los hombres, donde éstos fueron el paradigma de la humanidad, pero uno que impedía reconocer la existencia de sexos distintos en la historia y de una diferente percepción sexuada del mundo real y simbólico,⁸⁷ por lo que desde una postura académica se construyó la categoría *género*, para tratar de emprender estudios que visibilizaran a las mujeres en la historia y en la vida social.

Al respecto Judith Butler sostiene que el *feminismo* contemporáneo, es decir, el de las últimas décadas de siglo XX y principios del XXI, debería no idealizar ciertas expresiones relativas al *género*, ya que se puede estar en riesgo de caer en prácticas excluyentes o de jerarquía, por lo que rechaza y propone replantear los cánones de verdad que determinaron y

⁸⁶ AMORÓS, CELIA, *Feminismo y filosofía*, pp. 12-14.

⁸⁷ GARGALLO, FRANCESCA, *Las ideas feministas Latinoamericanas*, pp. 1-7.

determinan algunas expresiones relacionadas con dicha categoría, por ejemplo, que algunas fueron falsas o carentes de originalidad, mientras que otras fueron verdaderas y originales. Considera que el objetivo de estos planteamientos y de su propuesta, es abrir posibilidades para el estudio del mundo social, para con ello, estar en condiciones de generar nuevas hipótesis y conclusiones.⁸⁸

Butler afirma que la teoría propuesta por el *feminismo* en general ha asumido que existe cierta identidad entendida mediante la categoría de *las mujeres*, la que no sólo introduce los intereses y objetivos feministas dentro del discurso, sino que se convierte en el sujeto por el cual se procura la representación política. Representación que funciona dentro de un procedimiento político que tiene la intención de ampliar la visibilidad y la legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos, pero de igual manera, esta representación es la función normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero acerca de la categoría de *las mujeres*. Por ello, señala que para la teoría feminista es importante el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a todas las mujeres, lo que les permitirá promover su visibilidad política. La importancia de lo anterior radica en que la vida de las mujeres en la sociedad se ha mostrado de forma inadecuada o simplemente no ha sido mostrada.

Lo anterior, como varios postulados del *feminismo* no escapa a la controversia señala Butler, ya que han existido tendencias que cuestionaron por ejemplo la categoría *mujeres* como una identidad común. Pretender que el *feminismo* sea una voz única o parta de una base universal, así como de que esté fundamentado en la creencia de que ha existido una identidad en todas las sociedades y culturas, también estuvo unida a la idea de que la opresión hacia las mujeres posee alguna forma reconocible dentro de la estructura hegemónica del *patriarcado* o de la dominación masculina. Idea que también se cuestionó, ya que se dejó de lado el cómo funciona la opresión de *género* en contextos culturales concretos. La urgencia que tuvo el *feminismo* para señalar el carácter universal del *patriarcado*, provocó que se buscaran vías rápidas hacia una universalidad categórica de una estructura de dominación, por lo que, Butler propone que el sujeto de las mujeres no sé de por sentado en ningún momento, mucho menos cuando se trate de una investigación académica.⁸⁹

⁸⁸ BUTLER, JUDITH, *El género en disputa. En feminismo y la subversión de la identidad*, pp. 35-36.

⁸⁹ BUTLER, JUDITH, *El género en disputa. En feminismo y la subversión de la identidad*, pp. 35-36.

Consideramos importante destacar lo que Judith Butler mencionó en el 2019 en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) en Buenos Aires Argentina, donde afirmó que el enemigo del *feminismo* es el “régimen patriarcal, homofóbico y capitalista”. Destacó que existen diferentes posturas dentro del movimiento, pero se tiene un fin común, la solidaridad, ya que el sistema neoliberal provoca que cada vez existan más pobres y que se intensifique la vida precaria, precariedad que afecta a las mujeres de una manera desproporcionada en lo laboral y mucho se debe al analfabetismo que padecen. Mencionó que el *feminismo* busca la igualdad, pero a la vez tiene que luchar con las desigualdades internas, por lo que debe propiciar la unidad entre todas las mujeres, ya que sostuvo que no existe *feminismo* sin las mujeres pobres. Dijo también que el *feminismo* debe trascender los géneros, si bien es un movimiento para mujeres, sobre mujeres y que representa a mujeres, debe también abocarse a combatir la violencia en todo campo social. La agenda de *género* y del *feminismo*, hoy día deben ser un arma de justicia social concluyó.⁹⁰

Consecuente con las ideas antes expresadas, Mercedes Jabardo afirma que el *feminismo* contemporáneo no se debe construir a partir de una sola voz. Señala por ejemplo que la apropiación que hicieron los movimientos feministas blancos de la historia, impidió a otros feminismos tener parte en ella. Dicha apropiación derivó también en que se tomaran como propios los conceptos que en su momento definieron la opresión, así como la construcción de políticas encaminadas a transformar la realidad vivida por las mujeres. El inhabilitar las historias particulares, provocó que se invente o únicamente se muestre parte de una historia, como la que protagonizó el *feminismo* blanco desde sus orígenes, presentándose como el movimiento por excelencia. Jabardo menciona que desde la academia se ha cuestionado al *feminismo* hegemónico, lo que ha permitido el reconocimiento de otros feminismos como el negro, refiriéndose en particular al estadounidense o al surgido en países del llamado “Tercer Mundo”.⁹¹

Nos resulta importante para los efectos de la presente investigación destacar lo que Mercedes Jabardo consigna en su texto cuando menciona que, cuando el *feminismo* habla de *género* y de *raza*, utilizándolos como elementos para hacer hincapié en la desigualdad, puede

⁹⁰ MUNDO UNTREF, “Judith Butler en la UNTREF: el feminismo busca la igualdad”, en línea: <https://www.untref.edu.ar/mundountref/judith-butler-feminismo-igualdad>, fecha de consulta: 25 de noviembre del 2020.

⁹¹ JABARDO, MERCEDES, *Feminismos negros. Una antología*, pp. 14-15.

resultar reduccionista si estos conceptos no se enmarcan o se acompañan de la explicación de las condiciones en las que ambas categorías emergieron como vehículos de opresión. Razón por la cual pone como ejemplo y profundiza en el estudio del *feminismo* negro, del cual explica, surgió en el cruce de caminos de dos movimientos que marcaron la historia de los Estados Unidos de América, el sufragismo y, sobre todo el abolicionismo surgido en la segunda mitad del siglo XIX, lo que significó una difícil intersección para los principios de su causa.

En ambos movimientos la participación de la mujer negra fue de vital importancia, pese a ello, la combinación de racismo y sexismo terminó por excluirlas. Lo anterior no detuvo su lucha y mucho menos su militancia. Las feministas negras fueron, desde el principio, extraordinariamente lúcidas y fuertes a la hora de construir alianzas con los hombres negros, sobre todo en los campos de esclavos y con las mujeres blancas por la obtención del sufragio universal, por supuesto con otras mujeres negras cuando el racismo contaminó el movimiento sufragista estadounidense de principios de siglo XX. Destacando dichas alianzas al momento de la Proclamación de la Emancipación en 1863, con la que se pone fin a la esclavitud en el país anglosajón nos dice Jabardo.

La autora concluye que lo que desde el *feminismo* actual se ha traducido como la teoría de la interseccionalidad, entendida como la diversidad de identidades, tiene su base genealógica en las posturas construidas desde el feminismo afroamericano. Movimiento que tiene sus antecedentes en el discurso de Sojourner Truth en el marco de la celebración de la Convención de los Derechos de la Mujer en la ciudad de Akron Ohio en 1852 titulado “Acaso no soy mujer”, de igual manera, en los escritos de mujeres negras de la década de 1890, en los que destacan los de Ida Wells, también, en la obra de Anna Julia Couper “A voice from the South by a Black Women from the South” publicada en 1882 y en el texto de Mary Church Terrell “A Coloured Women in a White World” de 1940. Personajes que Mercedes Jabardo destaca por su reflexión teórica y compromiso militante, además porque su pensamiento surge desde su condición de esclavas o descendientes de, lo que marca una diferencia significativa.⁹²

Lo expuesto por los autores citados, nos permite darnos cuenta que el *feminismo* no es un movimiento homogéneo, que en la actualidad está construido por diversas posturas,

⁹² JABARDO, MERCEDES, *Feminismos negros. Una antología*, pp. 27-28.

principios y teorías, las cuales se modifican de acuerdo al contexto en que tiene lugar. Por ello consideramos relevante destacar lo que Francesca Gargallo reflexiona sobre el *feminismo* latinoamericano al mencionar que, las ideas filosóficas y pensamiento surgidos en América Latina, fueron y han sido catalogados como una simple reproducción de pensamientos externos, sobre todo de aquellos que surgieron en Europa y los Estados Unidos de América, razón por la que fue y ha sido marginado, lo cual, tiene paralelismo con la lucha de las mujeres en esta parte del mundo. Lo anterior generó el desconocimiento del contexto histórico, jurídico, social y cultural, determinado por la conquista, la esclavitud y la marginación de los pueblos indígenas que han vivido las mujeres latinoamericanas.

Razones que llevan a la autora a observar que construir un pensamiento feminista latinoamericano encarna retos complejos. Como primer punto, el reconocimiento de la historicidad de las ideas feministas enmarcadas en un ámbito cultural mayormente occidentalizado, pero no central ni monolítico, ideas que, a su vez, deben partir de una política de la alteridad, entendida como el reconocimiento del otro, tanto en su etapa emancipadora cuando las mujeres exigieron condiciones igualitarias con los hombres, como en la etapa de liberación y reivindicación de la diferencia, cuando cuestionaron e intentaron separarse de un modelo masculino planteado como universalmente válido, el llamado *patriarcado*.

El *feminismo* es un movimiento social y político internacional e internacionalista por excelencia, por lo que sus ideas no pueden considerarse exclusivas de un grupo o un ambiente, sin embargo, no es posible negar las experiencias particulares, las que han marcado la historia del movimiento sostiene Francesca, algunas de las cuales hemos mencionado en líneas anteriores. Por ello, el *feminismo* latinoamericano, con sus influencias europeas y estadounidenses, transformó dichas influencias en un instrumento para explicarse su realidad y como puntos de partida para su lucha, la que ha tenido como contraparte posturas xenofóbicas y misóginas, pretendiendo con ello, buscar unidad en su diversidad, para así, estar en condiciones de hacer frente a la realidad prevaleciente en cada país y regiones que los conforman.⁹³

México no estuvo exento de los movimientos sociales y políticos surgidos en las décadas de los sesenta y setentas, los cuales, transformaron a la sociedad de la época y de

⁹³ GARGALLO, FRANCESCA, *Las ideas feministas Latinoamericanas*, pp. 11-15.

nuestros días. El *feminismo* mexicano que irrumpió en 1970 se caracterizó por su espontaneidad y por la militancia de un pequeño grupo de mujeres surgidas de la clase media “más o menos ilustrada”, razón por la cual, el movimiento comenzó por la parte intelectual y académica afirma Eli Bartra. Lo primordial en esos años fue el descubrimiento de la existencia de lo que llamaron “la condición de la mujer”, con lo que se pretendía hacer notar que la subalternidad padecida por las mujeres no era individual sino colectiva, por lo que había que difundir esta “nueva noticia”.

Partiendo de lo anterior, se quería conocer la situación en que vivían las mujeres mexicanas de esos años, debido a que las integrantes del movimiento no habían sufrido lo más brutal de la opresión machista, nunca fueron víctimas de violación, padecido golpes del marido y su vida nunca estuvo en peligro por un aborto clandestino mal practicado, sí padecieron el hostigamiento y formas de discriminación, aunque sin tener el pleno conocimiento de ello nos dice Bartra. El Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM), con sede en la capital del país, creció poco en esa década, sin embargo, logró difundir sus ideas y sembrar la semilla que años más tarde germinaría, sobre todo en la década de los ochenta con el llamado *feminismo* popular, el cual, buscó el acercamiento con mujeres pertenecientes a las clases bajas.

En los años ochenta el movimiento se acercó a mujeres obreras y campesinas, a la par, se vivió un auge de agrupaciones, por lo que, en 1988 se llevó a cabo el IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en Taxco México, que cerró sus trabajos con el enfrentamiento entre el llamado grupo amplio de mujeres y las denominadas feministas autónomas, las que no tenían relación con mujeres de sectores populares, razón por la cual el movimiento pierde su papel de generar conciencia crítica, logrando sí, mantener su función asistencialista, sobre todo en el apoyo a mujeres víctimas de violación y para aquellas que requerían practicarse un aborto en condiciones médicas adecuadas, de igual manera, apoyaron la creación del Sindicato de Costureras 19 de Septiembre luego del sismo de 1985 que sacudió la capital mexicana.⁹⁴

Eli Bartra reflexiona el por qué los jóvenes mexicanos no se interesaron en integrarse al *feminismo* durante los años ochenta y parte de los noventa. Considera que, si bien la naturaleza del joven es la rebeldía, al perder el movimiento esta característica que sí tuvo

⁹⁴ BARTRA, ELI, “El movimiento feminista en México y su vínculo con la academia”, pp. 214-218.

durante la década anterior, a los jóvenes no les atrajo participar activamente en sus movilizaciones, ya que seguramente rechazaron el que se haya institucionalizado en organizaciones no gubernamentales, también, es probable que esa generación, la de los noventa, encontró pocas cosas por las cuales luchar, sin embargo, señala la autora, su opinión sobre este rubro parte de la especulación, pero segura está, que es un fenómeno que merece ser estudiado a profundidad.

Es en la parte final de la década de los noventa cuando el *feminismo* mexicano se institucionaliza plenamente, son también los años cuando cobra fuerza en el mundo de la academia, por lo que se profesionaliza y es posible vivir de él. Para principios de siglo, crece el interés de los jóvenes por cuestiones relacionadas con la mujer y se percibe el surgimiento de una élite feminista que es buscada por los medios masivos de comunicación para entablar conferencias y mesas de opinión. Las publicaciones crecen y en las aulas de las universidades del país comienzan a discutirse los temas relacionados con las mujeres y las distintas manifestaciones del movimiento. La búsqueda por derechos, sobre todo sexuales y reproductivos crece, de igual manera, se instala en el lenguaje feminista el concepto de diversidad, referente a hombres y mujeres por supuesto, pero, sobre todo, entre las propias mujeres.⁹⁵

Los autores citados con anterioridad, coinciden en que el movimiento feminista ha buscado llamar la atención sobre la ausencia de estudios sobre las mujeres en los ámbitos social y político, al igual, de que han influido en la transformación del entorno con sus aportes. En nuestra disciplina, la historia, consideramos relevante mencionar la participación que han tenido en ella, sobre todo, y para los efectos de nuestro trabajo, en la de México. Razón por la cual, en el siguiente apartado haremos mención sobre algunos aspectos de la historia de las mujeres en México y como ésta ha sido escrita.

⁹⁵ BARTRA, ELI, “El movimiento feminista en México y su vínculo con la academia”, pp. 218-221

I.3.- Historia de las mujeres.

La investigadora Sara Beatriz Guardia considera que la historiografía Latinoamericana ha enfrentado dos retos importantes e ineludibles, sobre todo en las últimas décadas del siglo XX, el primero, hacer frente a una historia eurocéntrica basada en principios y valores considerados como universales, los cuales, distorsionaron y limitaron la visión y el estudio de las culturas que se desarrollaron a lo largo de varios miles de años antes del periodo histórico denominado de la conquista española. El segundo reto, reconstruir una historia con fuerte carga patriarcal, sesgo que ha impedido que las mujeres sean visibilizadas en los distintos procesos que conforman la historia de los distintos países de América Latina. Revertir y transformar dicha situación significa, señala Sara Beatriz, enunciar a las mujeres en sus distintos espacios, prácticas culturales y en su participación en la historia, sólo así se podrá tener un relato histórico integral que recoja las experiencias de hombres y mujeres afirma la autora.

Sara Beatriz Guardia señala también que, hasta principios del siglo pasado las mujeres que eran nombradas o que aparecían en el discurso histórico fueron excepcionales, únicamente se les destacaba por su belleza, virtudes o heroísmo, sin embargo, el resto de ellas no fueron mencionadas ya que en el estudio de la historia únicamente importaban aquellos personajes pertenecientes a las élites, así como los grandes militares y políticos, los que en su mayoría fueron hombres. Lo anterior mostró a los varones como los únicos capaces de gobernar, hacer la guerra y dictar leyes, mientras que las mujeres ocuparon un lugar secundario, por lo tanto, alejadas de los grandes acontecimientos de la historia. Razones por las que la investigación de la historia de las mujeres ha cuestionado la imagen cargada de estereotipos respecto a su pasividad en la sociedad, destacando a su vez, su contribución en la formación y desarrollo de las distintas naciones. Se ha buscado con dichos trabajos ubicarlas como sujetos de cambio, es decir, como objeto de estudio advierte Guardia.⁹⁶

El cambio en la historia, sobre todo en aquella denominada como “oficial”, comenzó a gestarse en el siglo XVIII cuando el espacio privado comenzó a configurarse separado del ámbito del poder público, lo que significó un referente para la visibilidad de las mujeres, ya que, en una historia enfocada principalmente a la esfera pública, entendida como

⁹⁶ GUARDIA, SARA BEATRIZ, “Las mujeres como sujetos históricos: un derecho conquistado”, pp. 41-42.

el lugar de las relaciones del poder político y económico, significó una visión de los hombres hacia los propios hombres, lo que silenció la participación de las mujeres en la historia. La ilustración, el predominio de la razón, el liberalismo que planteaba la igualdad, la Revolución Francesa con la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano, propiciaron que el cambio comenzara, permitiendo a su vez, que las mujeres articularan un movimiento de lucha social con distintas tendencias y corrientes teóricas que pretendieron explicar las causas de la subordinación padecida por ellas, así como dar los primeros pasos para ser consideradas objeto de estudio dentro de la disciplina histórica.

Un siguiente paso en la historia fue en el año de 1929 señala Beatriz Guardia, cuando Marc Bloch y Lucien Febvre fundaron en París la revista *Annales d'histoire économique et sociale*, la que transformó la manera de abordar los estudios históricos al contemplar y priorizar la historia social, las mentalidades, la vida cotidiana, las costumbres, la familia y los sentimientos entre otros aspectos, permitiendo con ello el estudio de las mujeres como sujetos históricos. La revista francesa influyó para que Inglaterra se conformara la Conferencia de Mujeres Historiadoras de Berkshire, la que planteó la prioridad de estudiar el pasado de las mujeres a través de los ojos de las propias mujeres. Para 1933, la historiadora estadounidense Mary Bitter Beard publicó su libro *América a través de los ojos de las mujeres*, el que tuvo como fuentes principales diarios, correspondencia personal y novelas. Su trabajo tenía la intención de responder la siguiente interrogante: ¿qué idea tenían las mujeres de sí mismas?

Lo anterior permitió percibir que la condición femenina requería construir una historia hasta ese momento inexistente, idea que durante la intensa movilización social y política de las décadas de los sesenta y setenta cobró importancia, posibilitando un cambio en el discurso de la historiografía tradicional. En dicho proceso, la historia social enfocó su línea de estudio hacia los grupos marginales de la sociedad, entre ellos, las mujeres. Esto influyó de manera significativa en América Latina, donde los principios propuestos por la historia social se orientaron para la realización de investigaciones sobre élites, criollos, mestizos, comunidades indígenas y campesinas, la Iglesia, la minería, las haciendas, mostrando con ello, un relato más objetivo y donde los excluidos fueron protagonistas en la historia afirma Guardia.⁹⁷

⁹⁷ GUARDIA, SARA BEATRIZ, “Las mujeres como sujetos históricos: un derecho conquistado”, pp. 42-44.

Asumiendo una postura crítica, Teresa Fallas Arias argumenta que, para hacer estudios sobre la historia de las mujeres, debe tenerse en cuenta que por lo general fue escrita por los varones, lo que para la autora implica estar plagada de prejuicios y estereotipos, así como ser reproductora de una retórica androcéntrica, la que convirtió a la diferencia sexual femenina en sinónimo de inferioridad y desigualdad. Diferencia sexual que debe verse actualmente como complementaria, pues posibilita tener en cuenta otras voces y saberes que fueron menospreciados, marginados o anulados durante siglos. Se considera que, en nuestros días, la mujer representa la mitad del total de la humanidad, razón por la cual, debe rechazarse una historia proveniente de una sola voz, sobre todo si calla a grupos periféricos de la sociedad, en este caso, a las mujeres, como suele ser la línea que siguen las historias institucionalizadas o que parten desde una postura hegemónica advierte Teresa Fallas.⁹⁸

Pilar Gonzalbo Aizpuru concuerda en que es indiscutible la ausencia de figuras femeninas en la historia tradicional. Advierte que, durante siglos únicamente aparecieron heroínas extraordinarias que pelearon junto a los hombres en guerras de independencia, así como esposas, madres o viudas involucradas en conflictos dinásticos, de igual manera, geniales escritoras que ganaron un lugar en la literatura. Esa característica excepcional es para Gonzalbo lo que confirma la regla, tanto por su corto número, como por el hecho de que sus méritos se medían en todos los casos, por su capacidad de integrarse al mundo reconocidamente masculino. Reconoce que, en las últimas décadas del siglo XX cobró auge la historia de las mujeres, sin embargo, advierte que no faltaron historiadores y sobre todo historiadoras que pretendieron convertir las excepciones en generalidades, empeñándose en demostrar la presencia continua, masiva y decisiva de las mujeres en los procesos históricos y en campos masculinos.

Gonzalbo considera lógica la postura anterior, puesto que, tras siglos de menosprecio, era de esperar una exaltación desmesurada de la figura femenina en la historia. Encontrar mujeres que incursionaron y compitieron en el mundo de los negocios, las actividades laborales, la diplomacia o los conflictos bélicos, todos enmarcados como exclusivos de los hombres, fue sin duda tarea ardua y meritoria, sin embargo, dejó de lado la esencia femenina en dichas investigaciones, puesto que, dotaron a la mujer de características viriles.⁹⁹

⁹⁸ FALLAS ARIAS, TERESA, “Apuntes para hilvanar una historia sobre las mujeres”, p. 1.

⁹⁹ GONZALBO AIZPURU, PILAR, “Las mujeres y la familia en el México colonial”, consultado en: <http://www.cemhal.org/publicaciones1d.html>, fecha de consulta: 02 de enero del 2021.

Haciendo una crítica a los estudios de *género*, los que fueron impulsados desde los movimientos feministas, Pilar Gonzalbo señala que, de manera generalizada estos estuvieron enfocados exclusivamente al género femenino, como si la condición masculina no hubiera sido igualmente manipulada, distorsionada y, finalmente impuesta como una obligación tanto como un privilegio. Que las mujeres fueran sometidas a la autoridad masculina en todo el mundo tanto occidental como oriental, es una obviedad nos dice la autora, sin embargo, señala que no está claro que todos los hombres disfrutasen de esa situación y que ellos, y sólo ellos, fuesen los responsables de tal dominación.

Siguiendo el orden de ideas anteriores, Pilar Gonzalbo, cuyas investigaciones históricas están enfocadas en México, observa que, por ejemplo, en la época colonial se dieron circunstancias que afectaron el reconocimiento social tanto de hombres como de mujeres, que las relaciones de *género* no respondieron a un patrón simple de dominación masculina, por lo que, para la autora, el ambiente más adecuado para estudiar dichas consideraciones es la familia, postura que dice ha sido rechazada desde la visión feminista. Para Gonzalbo, la familia es el sitio donde hombres y mujeres en convivencia y compartiendo metas comunes, se manifestaron de acuerdo con los modelos de *género* culturalmente predeterminados en cada época.

Menciona que, en México existen ejemplos de mujeres encomenderas, dueñas de minas y de haciendas, de aquellas con aptitudes para las artes y la literatura, sin embargo, su incursión en estos campos no modificó la economía o la cultura colonial, por el contrario, al interior de la familia, la importancia femenina fue decisiva, no únicamente durante este periodo histórico. Su figura contribuyó a determinar relaciones de poder al interior de las familias y entre los diferentes grupos socioeconómicos que convivieron en las ciudades. En diferente situación, pero igualmente influyentes, se desarrollaron las mujeres indígenas. Sí hay que destacar la capacidad de las mujeres para actuar indistintamente como impulsoras de cambio y como conservadoras de tradiciones, esa flexibilidad les permitió mantener el equilibrio en las familias que, por distintas circunstancias, fueron desarraigadas de sus lugares de origen, obligándolas a adaptarse a las condiciones impuestas por la vida urbana, de ahí, la importancia de realizar estudios puntuales subraya Pilar Gonzalbo.¹⁰⁰

¹⁰⁰ GONZALBO AIZPURU, PILAR, “Las mujeres y la familia en el México colonial”, consultado en: <http://www.cemhal.org/publicaciones1d.html>, fecha de consulta: 02 de enero del 2021.

Siguiendo con el orden de ideas antes expuestas, nos parece importante, para los efectos de la presente investigación, destacar lo que el Centro de Estudios de la Mujer en la Historia en América Latina (CEMHAL) consigna en su página electrónica al respecto del tema que nos ocupa en este apartado, mencionan, en un texto fechado el día 27 de noviembre del año 1997 redactado por Sara Beatriz Guardia, que, en las últimas décadas el análisis crítico sobre la participación de las mujeres en la historia cobró notable importancia, lo anterior, debido a que la historia formal ha significado un registro único de las actividades masculinas interpretadas según valores masculinos, donde el papel de la mujer ha sido reducido y limitado, figurando sólo como un dato simbólico y anecdótico.

Razones por las cuales, el esfuerzo por reconstruir el pasado femenino, denominado *Historia de las Mujeres*, debe entenderse fundamentalmente como un modelo conceptual que permita descubrir y analizar el otro lado de la historia. Tomando como referente a la historia social debido a que sus postulados y enfoques diversos, posibilitan una nueva lectura de los distintos procesos sociales y económicos que ha vivido la América Latina, sobre todo, los que están estrechamente ligados a los estudios de *género*. Así, con una visión interdisciplinaria encaminada a la investigación sobre qué papel desempeñaron las mujeres, su condición, pensamientos y acciones, es necesario asumir los retos metodológicos y conceptuales para estar en condiciones de afirmar que las mujeres tienen una historia.

Lo anterior, afirma Guardia, implica el reto de encontrar y releer las pocas fuentes existentes, las que en su mayoría son contradictorias, puesto que han sido recogidas e interpretadas por valores masculinos. Otro reto consiste en trascender la búsqueda de datos hacia una nueva concepción y manera de entender la historia. Sin embargo, todo lo anterior no es sinónimo de escribir una historia compensatoria a partir de aquellas mujeres notables que hicieron caso omiso a las normas establecidas, tampoco hacer de la historia de la contribución el tema central de la historia de las mujeres, ya que ello las elimina como sujeto histórico.¹⁰¹

En agosto de 1997 se llevó a cabo el Primero Simposio Internacional La mujer en la Historia de América Latina en Lima Perú, donde se dieron cita investigadores de varios países Latinoamericanos, entre ellos de México, quien tuvo como representante a Guadalupe Rivera

¹⁰¹ GUARDIA, SARA BEATRIZ, consultado en: <http://www.cemhal.org/cemhal.html>, fecha de consulta: 04 de enero del 2021.

Marín del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, de igual manera, se reunieron investigadores de Australia, Estados Unidos y Polonia. Los temas que se abordaron fueron, la mujer en las sociedades prehispánicas, mestizaje, cultura afectiva e identidad criolla en los siglos XVI-XIX, familia, religión y educación en los siglos XVII-XIX, cambio en el imaginario femenino durante el siglo XIX, percepciones de la mujer en los siglos XIX-XX, escritura femenina e historia en el siglo XX y la mujer en el discurso histórico y social en el siglo XX.

Como resultado de dichos trabajos, se propuso la creación de un centro de estudios dedicado a la historia de las mujeres, lo que se concretó en noviembre de 1998 con el surgimiento del CEMHAL, constituyéndose como el primer centro de estudios en la región, fijándose como objetivo principal, fomentar el estudio de la historia desde una perspectiva de *género*, así como promover un campo de investigaciones multidisciplinarias de la historia de las mujeres en América Latina, para con ello, impulsar y realizar encuentros internacionales, apoyar la investigación a través de debates, fortalecer y coordinar el intercambio de investigadoras e investigadores y difundir los trabajos relativos al tema de estudio.

En el año de 1999, comienza a publicarse la Revista Historia de las Mujeres del CEMHAL, la que contenía artículos, reseñas de libros e información concerniente al desarrollo de los estudios de la historiografía de *género* en América Latina. En el 2009, se realizaron trabajos con la finalidad de contribuir a la reconstrucción histórica de la presencia activa de las mujeres en los procesos independentistas del continente, toda vez que ellos, dieron paso al establecimiento de la mayoría de las actuales repúblicas americanas, siendo una de las líneas de investigación las mujeres indígenas y de origen africano en el marco del proceso histórico antes señalado. Trabajos que duraron tres años y que culminaron con la realización del Primer Congreso Las Mujeres en los Procesos de Independencia de América Latina, llevado a cabo en el año 2013 en la ciudad de Lima Perú.¹⁰²

Joan Wallach Scott, pionera en los estudios de *género*, coincide en que la *historia de las mujeres*, se desarrolló en relación a la historia social, que su metodología permitió conocer su vida cotidiana, así como obtener datos cuantitativos, demográficos y etnográficos. También, conceptualizó como fenómenos históricos las relaciones familiares, la fertilidad y

¹⁰² CEMHAL, consultado en: <http://www.cemhal.org/cemhal.html>, fecha de consulta: 04 de enero del 2021.

la sexualidad. La historia social desafió la línea narrativa de que “los hombres blancos hicieron la historia”, permitiendo con ello tomar como temas de investigación, los procesos sociales a gran escala, tal como se manifestaron en muchas dimensiones de la experiencia humana, conduciendo al interés por grupos habitualmente excluidos de la historia política como fue el caso de las mujeres.

El relato que propone la historia social, trata principalmente de procesos o sistemas como el capitalismo o la modernización, sin embargo, lo hace a través de aquellos grupos particulares de gente que son los sujetos manifiestos, aunque no siempre actuales de la narrativa. Ya que las relaciones humanas de todo tipo constituyen una sociedad, es posible estudiar una variedad de grupos para observar el efecto de los procesos de cambio, así, pueden ser objeto de estudio los obreros, las élites, los campesinos, los jóvenes, las mujeres. Un ejemplo de lo anterior son las investigaciones sobre el trabajo de las mujeres como muchos estudios realizados sobre los obreros, encaminados a evaluar los efectos del capitalismo sobre dichos colectivos nos dice Scott.¹⁰³

Hacia finales del siglo XX y principios del XXI, los historiadores, tomando directa o indirectamente la línea trazada por los movimientos feministas, se dieron a la tarea de documentar la vida de las mujeres de diferentes estratos sociales en los distintos periodos históricos de la humanidad, por lo que la historiografía en la materia aumentó considerablemente. Los trabajos realizados trataron sobre diversos temas, que fueron desde los movimientos por conseguir el sufragio universal, biografía de feministas, mujeres olvidadas, hasta investigaciones sobre el control de la natalidad. Se celebraron diversos congresos dedicados a la discusión y presentación de trabajos dedicados exclusivamente a la temática de las mujeres. Todo encaminado a reforzar lo que se ha venido denominando “el nuevo conocimiento acerca de las mujeres” nos dice Joan Scott.

Para la autora, este conocimiento se ha dado a través de la variedad de temas, métodos e interpretaciones que los investigadores han abordado, tanto que resulta prácticamente imposible limitar el campo a una sola visión o postura teórica. Es posible que lo anterior se deba a que la historia de las mujeres todavía no tiene una larga ni definible tradición historiográfica que permita la revisión y discusión de todas y cada una de las interpretaciones planteadas, sin embargo, no se puede negar que se trabaja en ello.

¹⁰³ WALLACH SCOTT, JOAN, *Género e Historia*, pp. 40-41.

Como ejemplo de lo antes expuesto, Joan Scott menciona que, por ejemplo, algunas investigaciones sobre mujeres trabajadoras partieron de puntos de vista del feminismo contemporáneo, haciendo hincapié en la relación entre salario y estatus social, otras, por el contrario, enmarcaron sus estudios en la teoría marxista, tratando de observar el impacto de la modernización y el capitalismo industrial sobre las mujeres trabajadoras. Otro enfoque ha sido sobre la sexualidad y las reivindicaciones de las mujeres en cuanto al derecho de control sobre sus cuerpos, así como los debates feministas al respecto. Esto es una muestra de las áreas estudiadas desde la historia de las mujeres, la que se ha caracterizado, en términos generales, por las tensiones entre la política práctica y la erudición académica; entre los parámetros impuestos por cada disciplina y la interdisciplinariedad, así como la necesidad de construir una teoría para el feminismo contemporáneo.¹⁰⁴

Con las ideas expuestas con anterioridad coincide Ana Lau Jaiven, al mencionar que la historia de las mujeres se caracterizó por la multiplicidad en sus planteamientos, formas diversas para escribir o narrar esa historia. Intentar definir y explicar su aparición, debe obligarnos a remitirnos a los debates por los cuales se construyó esta corriente de la historia, es decir, al movimiento feminista, y se sustenta en la interrogante de; ¿qué hacer y cómo producir una historia de las mujeres que las incluya y las haga visibles? Razón por la que se ha abocado a la deconstrucción del sujeto social femenino a lo largo del tiempo, por lo que la forma de trabajarla, está estrechamente ligada con el desarrollo que en las últimas décadas han tenido las ciencias sociales, donde la crisis de los paradigmas teóricos ha permitido introducir perspectivas analíticas nuevas que se enmarcan en buscar en el pasado los problemas del presente.

La *historia de las mujeres* en México como disciplina estructurada, comenzó a gestarse en los años setenta del siglo pasado, por lo que actualmente ya no es un campo historiográfico nuevo o no debería serlo afirma Ana Lau Jaiven. Las historiadoras mexicanas que investigaron sobre las mujeres recurrieron al *género* como categoría explicativa a partir de la década de los ochenta, como una forma de interpretar, resignificar y comprender la participación femenina en el tiempo, así como parte de un entramado de relaciones que las define en su especificidad como sujetos subordinados. Hacia finales de los años noventa, conceptos como el de la *representación* y la *performatividad*, los cuales fueron acuñados por

¹⁰⁴ WALLACH SCOTT, JOAN, *Género e Historia*, pp. 33-35.

la escritora Judith Butler, a quien citamos en el apartado anterior, fueron unidos a la categoría *género* para explicar el acceso a la esfera pública y al mismo tiempo, una forma de visibilizar y legitimar dicho acceso de las mujeres en tanto sujetos políticos. De igual manera, se pretendía explicar que ser mujer no constituye un hecho natural, sino una realidad construida gracias a actos relativos o performativos.¹⁰⁵

La *historia de las mujeres* en México comenzó siguiendo la línea de la biografía, donde se destacó a figuras extraordinarias, heroínas y mujeres notables, para dar paso a la historia contributiva, cuyo objetivo fue llenar los huecos faltantes con los aportes de mujeres de todo tipo, lo que ayudó a reunir información para otros estudios. Se continuó con el interés por conocer e historiar los espacios donde se han movido las mujeres como el hogar, la familia, el matrimonio, los hijos, las prácticas sociales los roles de las mujeres como la crianza, la educación, la maternidad, la prostitución. Las temáticas poco a poco se complejizaron, realizándose trabajos sobre el cuerpo, la sexualidad, las imágenes, la figura femenina en los textos literarios, el modelo de feminidad, la normatividad de género, las costumbres y la moral. Ana Lau Jaiven, considera que el paso siguiente consiste en analizar las múltiples dimensiones de la participación de las mujeres desde la experiencia de la diferencia, el significado de las relaciones entre individuos y grupos sociales y la construcción discursiva de lo que es ser hombre y mujer a lo largo del tiempo.¹⁰⁶

Por lo antes descrito, consideramos importante mencionar lo que Lucia Melgar destaca en el texto donde ella funge como compiladora titulado, *Persistencia y cambio. Acercamientos a la historia de las mujeres en México*, el cual fue editado por El Colegio de México en el 2008, señala que, en nuestro país la presencia de las mujeres en la historiografía es ya un tema consolidado. Más allá del rescate de las voces y figuras que en un principio marcó el rumbo sobre los estudios de las mujeres tanto en la historiografía como en la literatura y otras disciplinas, hoy ese campo se centra en las mujeres mismas, es decir, se observa y escribe desde su perspectiva, ya no sólo como objeto o sujeto marginal que precisa salir a la luz, sino como sujeto activo y diverso, inserto, con diferentes grados de autonomía, en la historia, en el arte, en las ciencias y, en términos generales, en la sociedad.¹⁰⁷

¹⁰⁵ JAIVEN, ANA LAU, "Historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica", pp. 19-37.

¹⁰⁶ JAIVEN, ANA LAU, "Historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica", p. 38.

¹⁰⁷ MELGAR, LUCIA, *Persistencia y cambio. Acercamientos a la historia de las mujeres en México*, p. 9.

En el mismo texto, Lucia Melgar hace referencia al trabajo que ella considera precursor en lo que a estudios de las mujeres en México se refiere, *Persistencia y Transparencia: La mujer en la historia de México*.¹⁰⁸ Texto editado también por El Colegio de México en el año de 1987, en el que participaron investigadoras como Pilar Gonzalbo, Soledad González, Pilar Iracheta, Elena Urrutia entre otras; en él se menciona que, en los últimos años se ha producido una concientización femenina que ha hecho hincapié en la necesidad de analizar de manera seria y sistemática, la experiencia histórica de las mujeres y sus rasgos comunes, a pesar de las diferencias individuales, culturales y regionales.

Puntualiza que la historia social y económica, al ocuparse de los grupos y de los movimientos sociales, abrieron la posibilidad de abordar temáticas que van más allá de los personajes individuales. En el caso de las mujeres, la continuidad de su presencia y tareas pasó inadvertida a la historiografía tradicional, por ello, es necesario rescatar su papel en la historia, destacando también a las mujeres anónimas, aquellas que han sido ignoradas por la historia nacional y regional. Por lo cual es importante plantearse nuevos criterios de investigación, replantear la presencia femenina que explique su situación particular, para estar en condiciones de conocer su espacio y grupo social concretos, es de relevancia conocer y reflexionar sobre su pasado, para así, estar en condiciones de entender y explicar su situación actual.¹⁰⁹

El haber hecho una reflexión general de la categoría *género*, del movimiento feminista y de la *historia de las mujeres*, tuvo la intención de tener un acercamiento a la posición que ellas han tenido en la sociedad mexicana, en la que aún persisten prejuicios de lo que supone ser mujer u hombre y de los roles que deben cumplir. Por ello, y teniendo en cuenta que el género musical del *rock* y su escena, han sido considerados campos de predominancia masculina, consideramos que utilizar los tópicos antes mencionados nos permitirá realizar un trabajo que aliente la discusión académica sobre el papel de las mujeres en este rubro de la cultura popular mexicana, lo anterior, sin dejar fuera a los hombres, ya que estamos seguros que no pueden existir historias excluyentes. De esta manera, el siguiente y último apartado del presente capítulo tocara el tema sobre las mujeres en la música.

¹⁰⁸ MELGAR, LUCIA, *Persistencia y cambio. Acercamientos a la historia de las mujeres en México*, p. 9.

¹⁰⁹ GONZALBO, PILAR, GONZÁLEZ, SOLEDAD, *Persistencia y Transparencia: La mujer en la historia de México*, pp. 9-10.

I.4.- Las mujeres en la música.

En el *Diccionario de la Música (Dictionnaire de Musique)* de Jean Jacques Rousseau, se menciona que la música es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído. Este arte llega a ser una ciencia, una muy profunda, cuando se requiere encontrar los principios de estas combinaciones y las razones de los efectos que nos producen. Comúnmente se considera que la palabra música deriva o tiene su origen en musa, ya que proviene directamente de las musas, pero para Diodoro de Sicilia, pensador e historiador griego del siglo I antes de Cristo, el origen de la palabra se remonta a Egipto, donde se le utilizaba para referirse al sonido que producían las cañas que crecían a la orilla del río Nilo cuando el viento soplabla entre sus tubos.

En su parte formal, la música se dividía en *teórica* o *especulativa* y en música *práctica*. La primera hacía referencia al conocimiento de las diferentes relaciones entre lo grave y lo agudo, lo rápido y lo lento, lo áspero y lo dulce, lo fuerte y lo débil de las que pueden ser susceptibles los sonidos, relaciones que, al comprender todas las combinaciones posibles de la música y de los sonidos, parecen contener también las causas de las impresiones que puede producir su sucesión en el oído y en el alma. La segunda división, es la puesta en práctica de los principios de la música *teórica*, es decir, conducir y disponer los sonidos a la consonancia, a la duración, a la sucesión, de tal manera que el todo produzca en el oído el efecto que el compositor se ha propuesto. Por lo tanto, se llama *ejecución* a la parte mecánica y operativa para entonar los intervalos y distinguir las duraciones con exactitud, para dar a los sonidos el grado prescrito tanto en el tono y en el tiempo.

El *Diccionario* nos dice que, en tiempos actuales, existe una división más pragmática de la música, en *melodía* y *armonía*, la primera, es la sucesión de sonidos agradables. La *armonía* por su parte, consiste en unir dos o más sonidos diferentes a la sucesión primaria, los que pueden ser desagradables o placenteros para quien escucha. Más allá de dichas diferencias o categorías, los antiguos pensadores daban a dicha palabra un sentido mucho más amplio de lo que hoy puede otorgársele, ya que con ella se referían a la danza, a la poesía y de igual manera, a todas las ciencias. Pitágoras y Platón sostenían que todo el universo era música, quizá por ello mencionaron que existía *música divina* y *música humana*.¹¹⁰

¹¹⁰ DE LA FUENTE, CHARFOLÉ, (Editor), *Diccionario de la Música de Jean Jacques Rousseau*, pp. 281-283.

El *Diccionario* señala que al parecer la música fue una de las primeras artes ya que los monumentos más antiguos de la humanidad hacen referencia a ella. Es probable también, que la *música vocal* haya surgido antes que la instrumental, seguramente porque los hombres de la antigüedad quisieron imitar los sonidos de la naturaleza e indagar sobre su propia voz. Probablemente por esa razón, los instrumentos de viento pudieron ser los primeros que el hombre inventara ya que debió llamarles la atención los sonidos producidos por el viento. Los siguientes fueron los de percusión como los tambores, con los que trataron de imitar el sonido producido por los cuerpos huecos, esto dio paso a la creación de los instrumentos de cuerda, ya que es posible que notaran los distintos sonidos que se podían obtener de ellas.¹¹¹

Jaime Ingram coincide con las ideas antes expuestas. Sostiene que 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 se convierta en música, es necesario que sea combinado de forma inteligente y sensible, respetando en todo momento dos elementos esenciales, el sonido y el ritmo. Nos dice el autor que el sonido es la sensación o efecto que produce en el oído el movimiento vibratorio de un cuerpo que se trasmite por un medio elástico como el viento o el agua, 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 sonidos, es una consecuencia del fluir sonoro, es la cualidad temporal de duración de la música. No existe obra musical sin ritmo, aunque si puede existir ritmo sin sonido musical, ejemplo de ello puede ser el péndulo de un reloj.¹¹²

Por su parte, Dietrich Schwanitz afirma que la música es un lenguaje que va más allá del lenguaje mismo. Es el lenguaje de las cosas, el que les da vida, razón por la cual nuestro cuerpo responde al ritmo. Menciona que existen diversas teorías sobre el origen de la música, y todas ellas hacen referencia a los efectos que tiene sobre los hombres, razón por la cual se creía que era una forma de comunicarse con los dioses. Para muchas culturas la ordenación de los sonidos trajo lo divino a este mundo, probablemente por ello se crearon los instrumentos musicales, siendo el primero de ellos la voz humana y los de percusión, posteriormente surgieron los de cuerda y, con el avance en el uso del metal, se pudieron elaborar los de viento. Con la invención de la escritura, se buscó dotarla de una notación que

¹¹¹ DE LA FUENTE, CHARFOLÉ, (Editor), *Diccionario de la Música de Jean Jacques Rousseau*, p. 284.

¹¹² INGRAM JAÉN, JAIME, *Orientación Musical*, pp. 21-36.

permitiera hacer composiciones más elaboradas. Probablemente lo anterior permitió la estrecha relación con la danza, ya que ambas fueron consideradas en la antigüedad y hoy día por algunas culturas, como un medio que permite la comunicación con lo divino.¹¹³

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 favorable, 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 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 nos dice Rubén Fernández Caravaca.

La música es la actividad artística que más puede contribuir a mostrar la diversidad cultural. Además de ser una de las formas fundamentales de la expresión humana, sin duda, es la más popular y extendida de las manifestaciones culturales. La diversidad cultural y por lo tanto la música, es una realidad que forma parte de la historia de todas las civilizaciones. En los tiempos actuales nos encontramos en la paradoja de vivir en una sociedad cada vez más diversa, plural, resultado de las migraciones, las concentraciones urbanas, el desarrollo de las comunicaciones, la gran influencia de los mercados y de los cambios e intercambios que se producen a diario. A la par, enfrentamos una difusión cada vez más escasa de realidades y productos culturales ajenos a lo que es posible denominar como cultura oficial y/o comercial.

Para Fernández Caravaca, la música ha permitido que nos demos cuenta de que pueblos económicamente desfavorecidos son ricos en manifestaciones culturales, lo que nos obliga a reflexionar sobre cómo se debería medir la riqueza de las naciones, no sólo hacerlo con criterios económicos. Lo anterior ha ocasionado que a las distintas y muy diversas músicas populares se les vea como carentes de valor cultural o sin ella, en contraparte, existen realidades que muestran que, en muchos países y regiones, música y territorio, sean elementos difíciles de dissociar, por lo que su importancia cultural crece en importancia.¹¹⁴

¹¹³ SCHWANITZ, DIETRICH, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, pp. 449-450.

¹¹⁴ CARAVACA FERNÁNDEZ, RUBÉN, *La gestión de las músicas actuales*, pp. 11-15.

A comienzos del siglo XX surgió la denominada *música moderna*, la que buscó alejarse de las viejas estructuras intentando crear nuevos sonidos. Se exploró en la historia de la música para crear composiciones novedosas. Ejemplo de lo anterior, afirma Schwanitz, fue la contribución que los Estados Unidos de América hicieron a la historia de la música con el *jazz*, género que emanó del *blues*, el que estaba basado en cantos y ritmos africanos tradicionales y en la música interpretada en las iglesias afroamericanas. Para la segunda mitad del siglo, la música fue comercializada a gran escala gracias a dos invenciones, la radio y el disco, que permitieron se difundiera de forma masiva. En las últimas décadas la tendencia fue mezclar todos los géneros, por lo que las diferencias entre lo que se conocía como música *seria* y *ligera* se diluyeron. A la par, la industria del ocio generó grandes ganancias económicas en todo el mundo, lo anterior permitió el acceso a muchos géneros, convirtiendo a la música en un fenómeno cultural que involucró a sectores amplios de la sociedad.¹¹⁵

Lo expuesto hasta el momento nos permite mencionar que la música ha acompañado al hombre a lo largo de su historia, y que éste, 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 otros, 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. La música como producto humano tiene 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 y la escucha y nos permite remontarnos a la historia de una nación o a las etapas de la vida de una persona.

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

¹¹⁵ SCHWANITZ, DIETRICH, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, pp. 481-482.

profesional de la música, por lo que es posible afirmar que hoy día ocupa un lugar de relevancia para la transmisión de mensajes sea cual sea el origen o intención de ellos afirma Sergio López Aldama.¹¹⁶

El lazo de las mujeres con la música data desde la prehistoria. Se les representó tocando instrumentos y danzando desde las primeras pinturas en cavernas y en las más antiguas vasijas. Pese a ello, desde los primeros tiempos y registros de la música, su creación e interpretación ha sido ligada a la figura masculina. No se da cuenta de compositoras en la historia de la música, no hay una figura femenina similar a la de Bach o Beethoven. En los libros de historia del arte la mujer es mencionada sólo como mecenas o musa del artista. Prácticamente en todas las disciplinas artísticas, en su mayoría sólo destacan los hombres. Esto demuestra una historia de omisiones, discriminaciones y represiones que respondía a modelos patriarcales donde la participación de las mujeres era limitada afirma Catalina Fernanda Arancibia.

La autora menciona que en cuanto a los primeros instrumentos que comenzaron a tocar, es prioritario señalar que desde siempre han existido algunos que han sido considerados como más afines a ellas, como el piano y el arpa. La composición musical por otra parte, fue un campo que les estuvo vetado. Los conservatorios de Europa tardaron mucho tiempo en admitir mujeres en sus aulas que no fueran intérpretes, situación que comenzó a cambiar en 1795 cuando el Conservatorio de París abrió la posibilidad para que estudiaran canto y piano, sin embargo, las clases las tomaron separadas de los hombres. A paso lento y con el correr de los años, las mujeres fueron ganando espacios que antes les fueron prohibidos, irrumpiendo con mayor fuerza y determinación en distintos campos de la sociedad, como la música, en otros, prevalecieron los obstáculos para su participación.¹¹⁷

Con el orden de ideas anterior coincide Sandra Soler, quien señala que la presencia de las mujeres en el ámbito musical no es reciente. Es importante para el estudio de este tema, tener en cuenta la situación y sociedad en la que se desarrollaron, las cuales, no siempre han sido las mismas en los distintos periodos históricos. Si bien es cierto que han estado en la sombra durante mucho tiempo, es necesario tener presente que en determinados momentos de la historia han gozado de mayor reconocimiento. Por ejemplo, durante la civilizaciones

¹¹⁶ LÓPEZ ALDAMA, SERGIO, *Debajo del under: algo llamado rock progresivo mexicano*, pp. 4-9.

¹¹⁷ ARANCIBIA RAMOS, CATALINA FERNANDA, *Mujeres en la música. Historias de rockeras chilenas*, pp. 5-6.

egipcia y griega, así como en algunas cortes renacentistas y barrocas las mujeres fueron incluidas en el campo musical. De igual manera, en distintas sociedades no industrializadas, participaron activamente en la creación musical.

Ya que es importante tener en consideración para un estudio histórico el contexto de cada sociedad, consideramos relevante para los objetivos de la presente investigación destacar lo que la autora menciona respecto del estudio de la Historia, afirma que ésta, “no es sinónimo de pasado. El pasado es lo que ocurrió. La historia es la investigación que explica y da coherencia a ese pasado”. Por ello, plantea cuestiones fundamentales sobre el pasado desde el presente, en ese sentido, es una reflexión de gran contemporaneidad. La Historia debe ser estudiada dentro de su contexto, de lo contrario se corre el riesgo de hacer análisis errados y caer en anacronismos sin fundamento. El contexto histórico lo integran dos grandes dimensiones, el tiempo y el espacio, y cuando a éstas le agregamos el hombre actuando en sociedad, tenemos el escenario histórico completo, el cual siempre es dinámico.¹¹⁸

En su investigación, Soler afirma que uno de los mayores cambios del siglo XX fue la incursión y participación activa de las mujeres en la vida social, política y económica de las naciones. A medida que avanzó el siglo las mujeres ocuparon cada vez más otros espacios. Su presencia se hizo habitual en el teatro, en las salas de cine, en los clubes sociales, en los cuales, a principios del siglo sólo se permitía la presencia de hombres. Uno de los factores decisivos en ese cambio fueron las dos grandes guerras mundiales, ya que las mujeres tuvieron que reemplazar a los hombres en los centros de trabajo principalmente, lo que trajo como consecuencia que el rol femenino comenzara a cambiar.

En el ámbito musical, desde finales del siglo XIX es posible observar una tendencia hacia una libertad absoluta en la composición musical, lo que dio pie a que, en el siglo XX surgieran nuevos géneros como el *jazz* y el *rock and roll*, los cuales le arrebatrían a la llamada *música culta* el protagonismo exclusivo del que había gozado en los siglos anteriores. En la segunda mitad de siglo, con la llegada de la tecnología, la forma de componer e interpretar la música cambió a pasos acelerados. Lo anterior abrió la posibilidad

¹¹⁸ SOLER CAMPO, SANDRA, *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal*, p. 48.

para que las mujeres incursionaran en el mundo de la música. Esto les permitió que fueran alejándose de los roles sociales históricamente asignados.¹¹⁹

En una postura más crítica, Pilar Ramos López plantea que, si por historia de la música se ha entendido como la historia de la composición como estructura musical, es posible concluir que no importa si la realizó un hombre o una mujer, ya que sería imposible reconocer la autoría de la obra únicamente escuchándola. El interés debe encaminarse a construir una historia cultural y social de la música, la cual nos permitiría observar que la actividad de las mujeres plantea cuestiones distintas, ya que ha tenido implicaciones que han pasado desapercibidas no sólo para los historiadores de la música, sino para aquellos que se han acercado a las ciencias humanas y para el resto de la gente. Es obligado revisar las fuentes disponibles para poder ir más allá de lo anecdótico.

Si se plantea una historia de la música que, más allá de mencionar puntualmente algunas compositoras o intérpretes, estudie también a las bienhechoras, las difusoras y las consumidoras de música, entonces es necesario hacer una pausa para reflexionar cómo algunos acontecimientos históricos han supuesto una repercusión distinta para las mujeres y con ello, considerarlos de una forma menos uniforme. Ejemplo de lo anterior fue la situación vivida por las orquestas tras el reclutamiento de soldados para las dos guerras mundiales, lo que permitió a las mujeres acceder a las orquestas clásicas y de también de jazz. Al regresar los hombres del frente, retiraron a las instrumentistas, proceso similar en otros rubros profesionales. Surgiendo a la par, una ola de propaganda para que las mujeres retornaran al hogar a realizar labores domésticas de todo tipo, lo que se conoció como la “mística de la feminidad”, poniendo un freno momentáneo a su inclusión en diversos campos sociales.

A manera de conclusión Pilar Ramos señala que, desde el surgimiento de la musicología como disciplina académica en los primeros años del siglo XX, los investigadores fueron reacios a mencionar mujeres como objeto de estudio, lo que no fue una casualidad, respondió al rechazo general ya que estaban ocupando puestos de trabajo, situación similar al discurso reciente en contra de la migración en algunos países. Lo mismo sucedió años más tarde con la obtención de derechos legales, donde la oposición partió también desde teorías científicas, ya que, para esa época, se consideraba a las mujeres inferiores, partiendo del

¹¹⁹ SOLER CAMPO, SANDRA, *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal*, pp. 95-97.

concepto de raza. Para estudiar a las mujeres en este y otros campos, es obligado tener en cuenta las circunstancias específicas que las mujeres vivieron en cada época y no pretendiendo observarlas bajo aquellas vividas por los hombres.¹²⁰

Las autoras citadas en líneas anteriores, han encaminado sus trabajos a la participación de las mujeres en la música clásica, es decir, de orquestas y filarmónicas, por el contrario, Catalina Fernanda Arancibia dirige su mirada a la música popular, en específico al género del *rock* gestado en Chile, donde las mujeres han tenido participación al igual que en resto de Latinoamérica. Ella menciona que, en el *pop*, género ligado a la industria del entretenimiento el dominio y reinado de las mujeres ha sido indiscutible. Pone como ejemplo a la estadounidense *Madonna Louise Ciccone*, la “estrella” más exitosa e influyente de la música *pop* en las últimas décadas del siglo XX. Sin embargo y con notables excepciones, la labor de las mujeres en este campo se limitó a la de cantante o intérprete, quedando la composición, producción y arreglos en manos de varones.

En el mundo del *rock*, desde su origen, fue un espacio dominado por los hombres. Ya sea por discriminación, machismo, el rol maternal o diversas razones, las mujeres tuvieron menos protagonismo. Es hasta mediados de los años sesenta cuando se observaron los primeros referentes femeninos destacados, quienes encabezados por la también estadounidense *Janis Joplin*, comenzaron a tener presencia cada vez más frecuente en las distintas agrupaciones rockeras, específicamente como cantantes, pero también, liderando un grupo. En cuanto a la ejecución de instrumentos musicales, se percibe un desarrollo más lento que lo sucedido en la música clásica.

La irrupción notoria de las mujeres en el género del *rock* comenzó a hacerse patente a comienzos de los años ochenta del siglo XX afirma Arancibia, situación que, para América Latina y México se observó hasta la década de los noventa con mayor fuerza. Fue ahí cuando se apoderaron de teclados, batería, bajos y guitarras, así como de la escena mediática muy articulada en ese momento con la industria del entretenimiento. Gracias a las nuevas tecnologías y a la igualdad de oportunidades, a finales del siglo XX se comenzó a experimentar una nueva autonomía de los músicos respecto a los sellos discográficos, lo que les permitió tener más libertad en cuanto a sus composiciones, fenómeno que se desarrolla

¹²⁰ RAMOS LÓPEZ, PILAR, “Una historia particular de la música. La contribución de las mujeres”, pp. 207-214.

en todo su esplendor hasta el día de hoy.¹²¹ Lo anterior es una línea susceptible de investigación en lo que al mundo de la música popular se refiere, así como la participación de la mujer en ella, ya que, para difundir su obra no fue necesaria una compañía disquera.

Situándonos en nuestro país, nos parece importante destacar el texto de Esperanza Pulido *La mujer mexicana en la música*, el cual fue editado originalmente en el año de 1958, y que, pese a los años transcurridos, sigue siendo un referente para los estudios sobre el acercamiento que las mujeres tuvieron con la música. Esperanza Pulido hace un recorrido histórico desde la época prehispánica hasta las primeras décadas del siglo XX mexicano. Señala que, para las mujeres mexicas, la música fue únicamente de carácter religioso. Afirmar que, para los primeros cronistas novohispanos como Fray Bernardino de Sahagún, fue motivo de grata sorpresa el conocimiento que tenían estos pueblos en cuestiones musicales.

En el siglo XVIII comenzó a darse la enseñanza musical dirigida a las mujeres españolas y criollas. Tanto en la capital de la Nueva España como en la provincia surgieron escuelas de música donde “las señoritas podían aprender canto y a tocar instrumentos, principalmente el piano. Las interesadas estaban obligadas a incluir en la solicitud de ingreso una carta donde se confirmaba su origen peninsular”. En lo referente al México independiente, la autora destaca, a manera de pequeñas biografías, a mujeres que incursionaron y figuraron como cantantes principalmente, tal es el caso de Ángela Peralta (1845-1883), quien fuera reconocida en el extranjero con el apodo de “el ruiseñor mexicano”. Ella compuso y editó obras para piano y también para canto, además de ser una de las primeras en impulsar las óperas nacionales.

La autora concluye que la música fue la primera disciplina intelectual y artística que atrajo a la mujer mexicana de forma amplia, sin embargo, en relación a los hombres su participación fue menor, sobre todo hasta antes de la mitad de siglo XX. Nos parece necesario destacar la opinión que la autora tiene respecto a la participación de las mujeres de la época en la música, la cual, consideramos no responde del todo a los tiempos actuales, pero nos permite observar el pensamiento de esos años. Señala que, “es de desearse que un gran número de mujeres adquieran la enorme voluntad que requiere una carrera musical. Es imprescindible considerar los factores del atavismo peculiar de las dos razas que forman

¹²¹ ARANCIBIA RAMOS, CATALINA FERNANDA, *Mujeres en la música. Historias de rockeras chilenas*, pp. 5-10.

nuestra nacionalidad. La mujer, los últimos 20 años ha ido desbrozando la mala yerba, pero necesitaremos aún otros muchos para la limpieza total del campo. Hasta entonces se podrá ver si la mujer mexicana es capaz de competir con sus colegas del sexo opuesto”.¹²²

El tema abordado en este apartado sin duda merece que se profundice en su estudio. El acercamiento que hemos intentado realizar del mismo, ha sido con la finalidad de tener un panorama general sobre las distintas posturas que se tienen sobre la participación de las mujeres en la música, sin importar el género de que se trate. En relación a la música popular, que es la de nuestro interés, en particular el género del *rock* surgido en México y, sobre todo, la incursión de las mujeres, nos parece importante destacar lo que Paola Muñoz menciona en su texto a manera de conclusión, en el orden estructural de la sociedad los géneros musicales también se clasifican de acuerdo con esa estructura mental y de concepciones de la vida. Si el género musical es marginal, con mayor razón las mujeres están incluidas en una doble marginalidad.¹²³ Si bien esto lo menciona para la música popular de la región de Cauca en Colombia, consideramos que es pertinente reflexionar sus palabras.

Cerramos el presente apartado afirmando que no es posible concebir el ámbito musical sin el trabajo realizado por las mujeres. A pesar de que a lo largo de la historia muchas de ellas han sido silenciadas e incluso olvidadas, el camino debe ser el de recuperar la memoria histórica abordando estos temas desde una perspectiva social y cultural, para estar en condiciones de construir una sociedad tolerante. La música y la historia, las consideramos herramientas idóneas para ello.

¹²² PULIDO, ESPERANZA, *La mujer mexicana en la música*, pp. 6-49.

¹²³ MUÑOZ, PAOLA, “Las mujeres en las músicas populares”, p. 371.

CAPÍTULO II.

MI SOMBRA TIENE OTRO COLOR.

EL ESTALLIDO DEL ROCK AND ROLL Y SU DESARROLLO EN MÉXICO, 1956-1980.

Capítulo II.- *Mi sombra tiene otro color.* ¹²⁴ El estallido del rock and roll y su desarrollo en México, 1956-1980.

II.1.- El nacimiento del rock and roll.

El hombre, según afirma Stephen Castillo Bernal, tiene la capacidad de generar manifestaciones culturales que pueden ser estudiadas desde diferentes disciplinas como la sociología, la psicología, la política y por supuesto la historia. La razón, pilar esencial de la condición humana, le permite reflexionar sobre sí mismo, de su lugar en la sociedad y en el mundo, dotando a éste último de sentido. El hombre, más que un ser generador de satisfactores materiales, precisa simbolizar su realidad. Tiene la característica de ser una unidad entre lo biológico y lo cultural, si bien estas categorías pueden parecer antagónicas, en el género humano son complementarias, ya que la cultura constituye normas y conductas que no podrían darse, aprenderse o reproducirse sin los aspectos biológicos, ejemplo de ello puede ser el componer y escuchar música.

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, que pueden ser individuales o de grupo, y que se sujetan a espacios y temporalidades específicas. Teniendo, además, la capacidad de generar identidades entre quienes las hacen propias. Dichas construcciones deben simbolizarse para que tengan impacto en el ámbito cultural y puedan ser utilizadas, consumidas y transformadas por las distintas sociedades.

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, fue también una forma exacerbada del capitalismo que favoreció la hegemonía de grandes grupos empresariales que se apropiaron de los recursos de los países menos desarrollados, generando, en muchas ocasiones, pobreza a su interior. A la par, propició el surgimiento de imaginarios globales que impactaron en las sociedades de cada país. Dichas imágenes permitieron construir realidades e insertar tradiciones culturales globales en lo local, ejemplo de lo anterior fueron los ideales políticos, el arte y por supuesto el *rock*. ¹²⁵

¹²⁴ Frase extraída del tema “A la orilla del sol”, de Santa Sabina, disco “Santa Sabina” 1992.

¹²⁵ CASTILLO BERNAL, ABRAHAM STEPHEN, *Música del diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera en la ciudad de México*, pp. 26-27.

El género musical del *rock* 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 de dicho género estuvo determinado por la circulación de grabaciones y la realización de conciertos masivos de los distintos grupos que gozaron del respaldo de la industria discográfica y de los medios masivos de comunicación internacionales, pero también, por el arraigo, aclimatación, sincretismo y acento propio que experimentó en los países a los cuales llegó, donde las historias de quienes se acercaron al *rock*, ya sea como practicantes, protagonistas o seguidores, tuvieron coincidencias, sin dejar de lado los hechos y fenómenos particulares vividos en cada nación afirma Octavio Gómez Ortiz.¹²⁶

A partir de la segunda mitad del siglo XX la sociedad experimentó una forma de vida mediatizada, es decir, con una importante presencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana, los cuales llegaron incluso a modificar sus horarios y dinámicas internas. Sin embargo, las experiencias individuales y sociales no quedaron del todo sujetas a las disposiciones que los medios impusieron. Las prácticas culturales impulsadas por la industria del entretenimiento conectaron también con las emociones más profundas del individuo, las que escaparon a su influencia, un ejemplo concreto fue el asistir a un concierto masivo de *rock*, donde era posible experimentar el entusiasmo de ver al artista en vivo, emoción que cada uno de los asistentes podría describir de distintas maneras dependiendo de su percepción particular.

Dicha industria propició la creación de comunidades con preocupaciones, gustos, recuerdos e imaginarios similares, sin importar que sus integrantes estuviesen separados geográficamente y no por ello, dejar de ser o sentirse vinculados al grupo, el que les dio identidad y conciencia de sus diferencias respecto a otros individuos y 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 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 convirtieron en referentes para millones de personas sin interacción directa, pero que compartían una experiencia común y una memoria colectiva.¹²⁷

¹²⁶ ORTIZ GÓMEZ, OCTAVIO, “Rock and roll, cultura y memoria colectiva en un mundo global”, pp. 145-146.

¹²⁷ ORTIZ GÓMEZ, OCTAVIO, “Rock and roll, cultura y memoria colectiva en un mundo global”, pp. 155-156.

Es también en la década de los cincuenta del siglo pasado, cuando las expresiones de la música popular como el *rock*, gozaron de una amplia difusión por la radio y la televisión. Fueron el resultado de la mezcla y fusión de distintos géneros musicales, sin embargo, definir de manera concreta qué es un género musical resulta una tarea compleja, sobre todo cuando de música popular se trata. Para Juliana Guerrero, la adjudicación de una categorización a una música no está determinada únicamente por las cualidades intrínsecas del lenguaje musical, sino también por los usos que se hace de ella. De esa manera, para poder comprender qué es un género musical debe tenerse en cuenta el contexto social de quien lo crea, difunde y escucha.¹²⁸

Para Franco Fabbri, el género musical es un conjunto de hechos musicales, reales y posibles, cuyo desarrollo se rige por normas sociales definidas y, sobre todo, aceptadas. Para el autor, el interés por construir un concepto parte no desde el estudio formal de la música, elementos que no pueden dejarse de lado, sin embargo, la atención debe ponerse en 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.¹²⁹ Razón por la cual, consideramos que la composición musical, sobre todo la popular, a la que pertenece el *rock*, es un proceso continuo de categorización y de simbolización. Por ello, para definir un género musical es necesario observarlo como un hecho social, donde el individuo y distintos colectivos 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.

Alison Latham, señala que el género musical del *rock and roll* fue producto de una fusión de estilos de origen estadounidense, por un lado, el *rhythm and blues* de origen negro, por el otro, la *música country* blanca. En su definición, la autora omite señalar que su característica principal fue la de ser bailable. En lo que concierne al *rock*, lo describe como una música popular producida comercialmente que surgió en Occidente en la década de 1960. El género se caracterizó por el sonido amplificado a volumen muy alto, pulso fuerte y regular con patrones rítmicos, ejecutado con guitarras eléctricas, bajo, batería y en ocasiones instrumentos como el piano o el teclado. La palabra tuvo una fuerte carga ideológica y controversial. Fue una simplificación de *rock and roll*, aunque musicalmente son estilos

¹²⁸ GUERRERO, JULIANA, “El género musical en la música popular, algunos problemas para su caracterización”, pp. 19-20.

¹²⁹ FABBRI, FRANCO, “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”, pp. 3-4.

diferentes. El término se usó por primera vez alrededor de 1967 para describir el estilo que en la actualidad se conoce como *rock progresivo*,¹³⁰ concepto y forma de interpretación musical donde se intentó realizar composiciones utilizando elementos de la *música clásica europea*, *jazz*, *música no occidental* y por supuesto el *rock* señala David Cortés.¹³¹

Al *pop* se le consideró un género complementario del *rock*, aunque las diferencias estilísticas nunca fueron del todo claras. El *rock* fue calificado como auténtico, basado principalmente en el *blues* y en la música de la gente común o de escasos recursos, sus intérpretes se convirtieron en una especie de héroes para quienes fueron sus seguidores. En contraste, el *pop* fue etiquetado como un producto netamente comercial elaborado por la industria de la música. Quienes se asumieron como críticos o conocedores del *rock*, reprobaron que el *rock progresivo* recurriera a la música burguesa, y bajo ese criterio, en especial a partir del surgimiento en 1975 del *punk rock*, estilo más agresivo y de experimentación, mucha de la música originalmente nombrada como *rock*, afirmaron que no cumplía con el requisito de autenticidad de la “ideología rockera”. A partir de ese momento, las diferencias estilísticas entre *rock* y *pop* fueron difíciles de establecer.¹³²

Más allá de dichas posturas, el *rock and roll* fue una revolución social y cultural en todo sentido afirma Ricardo Homs. Ya como *rock*, evolucionó de acuerdo a las características de cada época y su capacidad de adaptación hizo posible su permanencia en el gusto de la gente. Significó una cultura vigorosa y fuerte, enraizada en las expectativas de las generaciones que para la segunda mitad del siglo XX fueron su público. El *rock* fue una música dura y de robusta connotación social. A partir de esa premisa, se conformó la mencionada canción de masas que actualmente alberga en su seno a muchas corrientes musicales diversas entre sí. Lo anterior hace necesario que, para estudiarlo, se le observe como algo más que un género musical y se tengan presentes las circunstancias que le permitieron surgir, expandirse y permanecer.¹³³

El género musical del *rock and roll* se gestó en los Estados Unidos de América en la década de los cincuenta del siglo XX inició como una moda bailable, pero con el paso de los

¹³⁰ LATHAM, ALICIA, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, pp. 1290-1291.

¹³¹ CORTÉS, DAVID, *El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, pp. 32-33.

¹³² LATHAM, ALICIA, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, p. 1290.

¹³³ HOMS, RICARDO, *Rock'n roll. La revolución sociocultural más importante del siglo XX*, pp. 7-14.

años se convirtió en un símbolo de identidad, pertenencia y rebeldía para millones de jóvenes alrededor del mundo que lo adoptaron como propio.¹³⁴ En esa nación, 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.¹³⁵ El *rock and roll* se caracterizó en su inicio por movimientos y bailes exagerados y de una carga sexual que generó escándalo en esa época. Ya como *rock*, fue una música que tuvo significados contestatarios y de rebeldía juvenil para la forma de vida de esos años.¹³⁶

Fue en esa década que da inicio la polarización económica, ideológica y política del mundo encabezada por la división de los bloques socialista y capitalista, representados 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 confrontación militar de manera directa entre las dos grandes potencias. Comprendió de 1945 a 1989, es decir, una generación completa. El capitalismo pretendía mostrarse al orbe 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, tal fue el caso de la Guerra de Corea (1950-1953) y la librada en Vietnam (1953-1975). Fue en 1962, en la llamada Crisis de los Misiles cubanos, cuando los dos países estuvieron a punto del conflicto bélico directo. Fuera de esa coyuntura, la *Guerra Fría* se centró en la confrontación propagandística, el espionaje, las inspecciones mutuas y soluciones diplomáticas.¹³⁷

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 el programa por medio del cual el gobierno de Washington realizó inversiones en los países latinoamericanos, la intención, o el discurso oficial, fue construir economías sólidas para

¹³⁴ V. SALCEDO, BENJAMÍN, “El Rock Latino. Una historia complicada pero satisfactoria”, p. 6.

¹³⁵ AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, p. 35.

¹³⁶ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano, Vol. I (1956-1979)*, p. 15.

¹³⁷ SCHWANITZ, DIETRICH, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, pp. 297-298.

ayudar a reducir los índices de pobreza, pero podía entenderse también como un sistema de premios para los gobiernos que mostraron dedicación en el combate a la influencia comunista en sus países. El programa incluyó asesoría militar después del triunfo de la Revolución Cubana el 1959, país que quedó bajo la influencia y protección de la URSS.¹³⁸

Bajo esa premisa, y al compartir frontera, nuestro país recibió influencia política y capitales estadounidenses que se invirtieron en materias primas y en la industria manufacturera. Los recursos 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 también a la 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.

En ese contexto histórico mundial irrumpió el *rock and roll*, el cual, se originó como una contracultura surgida de la mezcla del *country* con el *rhythm and blues*, en un deseo de los jóvenes blancos por imitar a los negros en una sociedad predominantemente segregacionista. El nuevo ritmo se acompañó de bailes que escandalizaron a gran parte de la sociedad estadounidense de la época, para después hacerlo en los distintos países a donde llegó.¹³⁹ Para José Agustín fue un derivado del *blues*, música de acordes básicos y repetitivos que nació también 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 llegaron durante el siglo XVII interpretaban. En los años treinta del siglo XX, se le incorporaron los cantos religiosos de las iglesias evangélicas afroamericanas. En cuanto a su forma, se entonaba un verso y éste se respondía con la guitarra.

El *blues* adquirió su forma elemental en los años treinta del siglo pasado, 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 los grupos de *rock* que en los años sesenta tuvieron gran aceptación

¹³⁸ AGÜERO GARCÍA, JAVIER, “América Latina durante la Guerra Fría (1947-1989): Una Introducción”, pp. 8-9.

¹³⁹ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano, Vol. I (1956-1979)*, p. 15.

entre los jóvenes de todo el mundo, destacando por supuesto *The Beatles* y *The Rolling Stones* de origen inglés, *Jimi Hendrix* y *Janis Joplin* de Estados Unidos, quienes a su vez, influenciarían con su estilo a innumerables agrupaciones rockeras en todo el orbe.¹⁴⁰

Ted Gioia afirma que el *blues* de la región estadounidense del Mississippi transformó prácticamente toda la música de la segunda mitad del siglo pasado. Sin su influencia, las composiciones musicales hubiesen sido tibias y desprovistas de entraña, sería como pensar en la cocina sin hierbas o especias, o imaginar a la medicina antes de la aparición de la penicilina. Dicha región, rica en recursos naturales, contrastó con la pobreza de su gente, sobre todo la de origen negro. Daba la impresión de estar en un país pobre del llamado “Tercer Mundo”, rodeado de una economía moderna y en expansión, cuyos beneficios no llegaban a la mayoría de sus habitantes. En las décadas de 1920 y 1930, surgieron las primeras grabaciones basadas en su *blues*, los músicos, de extracto social bajo, plasmaron en sus interpretaciones sentimientos de amor, viajes y aventura, sus letras contaron historias que rara vez tenían un final, se limitaron a comunicar un estado mental emotivo y turbulento. Reflejaron su entorno y una angustiada búsqueda espiritual que la música popular de la época no hacía, seguramente en ello radica su influencia.¹⁴¹

Para la década de los cincuenta, en los barrios negros de las grandes ciudades estadounidenses apareció el *rhythm and blues*, es decir, al *blues* se le quitó el lamento y fue también conocido como *soul*. Muchos jóvenes afroamericanos lo tomaron como medio de expresión, por lo que sectores conservadores de la sociedad, sobre todo blanca, lo rechazaron, aun así, las disqueras le dieron difusión y músicos negros como *Little Richard* y *Chuck Berry* lo popularizaron con éxito. Jóvenes de origen anglosajón lo fusionaron con el *country*, música ranchera originaria del sur de los Estados Unidos y crearon el *hillbilly* o *rockabilly*, *Carl Perkins*, *Jerry Lee Lewis* y *Elvis Presley* lo interpretaron y difundieron entre la juventud blanca logrando popularidad. Para fines prácticos, eso ya era *rock and roll*.¹⁴²

Otro género del cual el *rock and roll* tomó elementos fue el *jazz*, que para Dietrich Schwanitz fue la contribución musical de los Estados Unidos al mundo. Menciona que se desarrolló a partir del *blues*, combinando cantos africanos tradicionales, himnos cristianos y

¹⁴⁰ AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, pp. 57-59.

¹⁴¹ GIOIA, TED, *Blues. La música del Delta del Mississippi*, pp. 14-20.

¹⁴² AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, pp. 58-59.

el sonido de orquestas europeas. Cuando los trabajadores afroamericanos emigraron de las zonas agrícolas a las industriales crearon el *ragtime*, ritmo que se tocaba con la guitarra y que 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 llegó a Europa, donde fue incorporado a su vasta tradición musical. Del *jazz* surgió el *swing* o *swing jazz*, género con ritmos bailables, que provocaron el surgimiento de las *big bands* o grandes orquestas, las que tuvieron auge en gran parte del mundo occidental.¹⁴³

Podemos afirmar que el *rock and roll* fue el resultado de la asimilación de diversos aspectos de la vida de los afroamericanos en los Estados Unidos de América, los que se reflejaron en su canto religioso, en su *blues* con su carácter melancólico, en el *jazz* con su innata improvisación y en el *rhythm and blues* con su espíritu joven y abiertamente sexual. A la par, tomó elementos del *country*, música que representaba el estilo de vida ranchero y blanco del Sur de la nación, es decir, el *rock and roll* nació de la tradición musical estadounidense. A través del *rock and roll* se canalizaron los gustos y maneras de ser de los más jóvenes, probablemente en ello radicó su rápida expansión por el mundo, donde adquirió al paso de los años estilos y acentos característicos de cada país, como en el caso de Latinoamérica cuando fue interpretado en español.

El término *rock and roll* lo hizo popular el programador de radio Alan Freed, quien lo utilizaba desde 1951. El concepto hacía referencia a un movimiento intenso que podría traducirse como “mécese y gira”, pero también fue una palabra que desde los años treinta se usaba con regularidad en el *blues* y que significa “intercambio sexual”, 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.¹⁴⁴

La popularidad del *rock and roll* se dio a partir de 1955 gracias al éxito musical de la canción “al compás del reloj” o “alrededor del reloj” del cantante *Bill Haley* y su grupo *His Cometas*, todos de origen blanco, pero fue con *Elvis Presley* que se extendió por todo Estados

¹⁴³ SCHWANITZ, DIETRICH, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, pp. 481-482.

¹⁴⁴ AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, pp. 59-60.

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 que 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, que fue quien “descubrió” y produjo a *Elvis Presley*, se interesaran en grabar a grupos que surgieron por toda la Unión Americana.¹⁴⁵

La industria disquera y la sociedad estadounidense se escandalizaron al ver que músicos blancos y negros interpretaban juntos ese nuevo género, juzgando que tal situación era inapropiada, ya que en esos años persistía la segregación racial, sin embargo, cuando la industria musical se percató del potencial económico que el *rock and roll* significaba sobre todo entre los jóvenes, pasó por alto el color de la piel de los músicos y comenzó a grabarlos, dando prioridad a los de origen anglosajón.¹⁴⁶ La sociedad de la época juzgó al nuevo género musical como únicamente ruido y de inmediato lo relacionó con la delincuencia y el vicio, por lo que intentaron organizar campañas para que se controlara su difusión, sin embargo, quizá debido a su origen y naturaleza despreocupada, de movimientos escandalosos y de carga sexual, no fue posible detener su expansión.¹⁴⁷

José Luis Guzmán afirma que existen factores comunes cuando se observa la situación en la que el *rock and roll* y posteriormente el *rock*, se desarrollaron en América Latina: marginación, desempleo, analfabetismo, represión social entre otros. A lo anterior, hay que sumar los efectos de la *Guerra Fría*, donde la paranoia de los distintos gobiernos estadounidenses, alentaron la instauración de regímenes antidemocráticos con el afán de impedir la expansión del comunismo en el continente que consideraron bajo su dominio.

Probablemente y como reacción a dicha situación social, el *rock*, se extendió rápidamente como un incendio desde el Río Bravo hasta Tierra del Fuego, adquiriendo a su paso acentos, matices, técnicas, sueños y dramas sociales que lo hicieron distinto al surgido en el mundo anglosajón. *Bill Haley*, *Elvis Presley*, *The Beatles*, así como las agrupaciones

¹⁴⁵ PAYTREES, MARK, *La historia del rock. La guía definitiva del rock, el punk, el metal y otros estilos*, p. 19.

¹⁴⁶ AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, pp. 60-62.

¹⁴⁷ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano, Vol. I (1956-1979)*, p. 15.

mexicanas *Los Locos del Ritmo* y *Los Teen Tops* con sus interpretaciones en español, influyeron para que grupos locales surgieran, primero imitándolos y con el paso de los años, creando música original.¹⁴⁸

Ha terminado la Segunda Guerra Mundial y el descontento de la juventud se manifestó con actitudes como nuevas formas de vestir, de hacer música y de vivir. El *rock and roll*, tomándolo como la “infancia” del *rock*, se caracterizó por su baile anárquico, por lo que se intentó prohibir. En los años sesenta se le llamó *música rebelde* por sus mensajes contestatarios frente a las instituciones tradicionales como la familia, las grandes religiones, el Estado, las fuerzas armadas y la política. Por su ritmo agresivo fue considerado como una mala influencia para los de menos edad, paralelamente, la industria del entretenimiento lo ofertó como un producto que resultó atractivo y rentable. En su evolución dio origen a múltiples tendencias musicales, pasando a ser un indicador de cambios sociales y factor de identidad. Pero la norma a través de su historia ha sido la de incomodar.¹⁴⁹

El *rock* fue y es una energía viva. Permitió a los jóvenes “abrir los ojos” al mundo y enviar mensajes llenos de inconformidad y sentimientos propios a través de melodías y letras llenas de realidad y sueños. A lo largo de su historia se le ha visto como un espacio netamente masculino, ya que, en los tiempos de sus primeros pasos, a las mujeres se les consideraba seres delicados, virtuosos y sacrificados, cuyo espacio natural debía ser el hogar. Su papel en el *rock*, debía ser el de musas o seguidoras. Pero la realidad es que el *rock* no sería lo que conocemos si no fuera por su influencia, tesón, esfuerzo y su música. Cuando el *blues* rural se mezcló con el urbano, mujeres negras se atrevieron a estar en los escenarios de los locales nocturnos con el riesgo de ser despreciadas por la sociedad, sin embargo, plantaron la semilla para que años más tarde el *rock and roll* floreciera. Se afirma que el *rock* nació masculino, pero sus madres negras le permitieron tener un alma fuerte y una actitud transgresora.

¹⁴⁸ GUZMÁN M., JOSÉ LUIS, “Cómo nació el otro rock en español. En Chile, Colombia, Uruguay, Paraguay, Perú, Bolivia, Venezuela”, pp. 41-42.

¹⁴⁹ CASTILLO ÁVILA, FRANCISCO, *La cultura rock/pop*, pp. 6-7.

II.2.- La esencia femenina del rock.

María Francisca Sales Delgado considera que el *rock and roll* irrumpió como una expresión cultural a mitad de siglo XX y desde entonces, pasó a formar parte del imaginario social de la forma de vida occidental principalmente. Gestado como una respuesta juvenil a las necesidades de una época en una sociedad en la que las mujeres mantenían una posición secundaria, dicho género se asoció a un conjunto de imágenes netamente masculinas. Razón por la cual, el acceso de las mujeres a ese mundo fue lento y no exento de dificultades. La mayor de ellas, fue la creación y reivindicación de una identidad femenina dentro de dicho género musical, a través de la deconstrucción de los estereotipos tradicionales de feminidad que provenían de las sociedades calificadas como patriarcales.

Este género musical nació en el seno de una sociedad marcada por el contexto de la posguerra. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos de América se embarcaron en la búsqueda y consolidación de la prosperidad económica de la nación, favorecida en gran parte por la depresión de los países europeos afectados por el reciente y devastador conflicto bélico. Lo anterior, marcó el punto de partida para el establecimiento del sistema de la sociedad de consumo, el que se derivó de la producción en masa y de la mejora en las técnicas industriales. A la par, estuvo presente el miedo que representó el desarrollo de la Unión Soviética, provocando en las distintas autoridades gubernamentales, la obsesión por mantener el control absoluto sobre la sociedad y de igual manera, afianzar su posición como líder en la política y economía occidentales.

En dicho contexto, el papel de las mujeres en la sociedad estadounidense fue relevante y a la vez, relegado. Durante la guerra los hombres tuvieron que ir al frente de batalla, por lo que los puestos de trabajo quedaron vacantes y fue necesario que las mujeres los ocuparan. No sólo fueron requeridas mujeres jóvenes, solteras y de clase baja como sucedió previo al conflicto, también se convocó a las de mediana edad, casadas y de clase media. Pese a esa necesidad, no recibieron salarios similares a los hombres y tampoco tuvieron la oportunidad de ocupar puestos administrativos. Lo anterior se debía a que, en la sociedad de esos años no eran percibidas como seres autónomos, su rol estaba determinado en el marco del matrimonio, ser esposa y madre eran las aspiraciones que la sociedad les ofrecía, cualquier otra elección de vida como el permanecer solteras o emplearse, se consideraba como un fracaso o incluso, una actitud inmoral.

Dicho modelo social y familiar venía imponiéndose hasta la primera mitad del siglo XX, razón por la cual, al finalizar la guerra y una vez que los hombres regresaron al país, los distintos órdenes de gobierno consideraron imprescindible restaurar el orden imperante, por lo que las mujeres debían dejar de lado su ambición laboral y retornar al hogar. Para conseguir ese propósito, se recurrió a los medios de comunicación como las revistas, la radio y principalmente la televisión, medio que comenzaba a tener importante presencia en los hogares estadounidenses. Los medios glorificaron el papel de las mujeres como esposas y madres, mostrando esos roles como el camino idóneo hacia la felicidad. La industria del consumo que comenzaba a consolidarse, presentaba a la esposa “feliz” rodeada de electrodomésticos que hacían su vida más fácil y productos de belleza que le permitían ser atractiva para su marido.¹⁵⁰

Estos discursos mostraron debilidades ante los cambios de la época. Ese modelo de familia se volvió cada vez más inalcanzable, no tanto porque se creyera menos en él, sino porque para un sector creciente de la población resultaba cada vez más difícil ajustarse a las normas de comportamiento tradicionales. El contraer matrimonio se volvió poco accesible sobre todo para la clase trabajadora, que consideró otras opciones como la unión libre o ser solteros. Por su parte, los jóvenes de clase media extendieron sus carreras universitarias, las mujeres permanecieron más tiempo en el sistema educativo lo que les permitió acceder al mercado laboral con la expectativa de trabajar antes de casarse y tener hijos. De esa manera, comenzó a tomar fuerza el ideal de un sistema familiar integrado por dos aportantes económicos y pocos hijos, el que se extendería también a Latinoamérica.¹⁵¹

El hablar sobre la sociedad estadounidense de la primera mitad del siglo pasado es una tarea compleja por los elementos particulares que la componen, obliga a realizar un trabajo de investigación profundo, de igual manera, por lo que a la historia del país se refiere. Sin embargo, consideramos importante para los efectos de nuestro trabajo, destacar algunos aspectos para comprender la influencia que ha tenido esta nación, la más poderosa del orbe, en la vida de los demás países, sobre todo, en los del continente americano. Para Susan Mary Grant, la historia del país se encuentra grabada en todo el mundo y se contrapone a la que ha construido su propia industria del entretenimiento.

¹⁵⁰ SALES DELGADO, MARÍA FRANCISCA, “La rebelión femenina en la música rock: una cuestión de género”, pp. 991-993.

¹⁵¹ FURSTENBERG JR., FRANK, “El cambio familiar estadounidense en el último tercio del siglo XX”, pp. 11-15.

A la estadounidense, se le ha visto como una nación de inmigrantes, como una colección de etnias, divididas por disputas raciales, religiosas y lingüísticas, de las cuales sólo podía surgir confusión cultural y no una nación coherente y mucho menos un imperio. No obstante, actualmente los Estados Unidos de América albergan a más de 300 millones de personas. Es la tercera nación más grande del mundo, tanto en términos demográficos como geográficos, sólo China e India cuentan con poblaciones mayores y Canadá y Rusia son físicamente más grandes. Su extensión geográfica y oceánica constituyen el doble de la que ocupa la Unión Europea. Su poderío, tanto económico como militar, la sitúan a la cabeza de los países más industrializados del orbe. Por lo que refiere a su población, ésta se ha ubicado principalmente en zonas urbanas. Los blancos de religión protestante constituyen aún la mayoría. Las minorías más numerosas las encabezan la de habla hispana y los afroamericanos.

La cuestión étnica tiene complejidades más allá del censo, tiene que ver directamente con la cuestión de la identidad nacional, con qué significa ser estadounidense y qué representa el país para sus habitantes. Los nativos americanos, por ejemplo, constituyen el uno por ciento de la población total, son cerca de dos millones de personas repartidas en unidades tribales. Que el individuo sea o no nativo, depende de una combinación de herencia genética y afiliación cultural, algunos grupos hacen hincapié en lo primero, otros en lo segundo. Ser hispano, incluye en términos generales a cualquiera que provenga del Sur del río Grande, esto, desde una perspectiva blanca, y para todos los ahí agrupados, los afroamericanos y los anglosajones tal vez no sean del todo diferentes.

El ser afroamericano supone pensar de manera automática, que se posee un antepasado esclavo, por esa razón, ser negro o blanco, son descripciones que en los Estados Unidos derivan tanto de la cultura, de la herencia y de la historia de la esclavitud como de cualquier otro indicador genético, pero no es posible dejar de lado que el color de la piel, ha marcado una diferencia con consecuencias profundas en la sociedad estadounidense, lo anterior, sin importar que en su declaratoria de independencia de 1776 se destacara que todos los hombres son iguales, que están dotados por su creador de ciertos derechos inalienables, como son, la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad. Verdades y derechos que únicamente fueron reales para aquellos que formaron parte de la elite blanca masculina del país afirma Susan Mary Grant.¹⁵²

¹⁵² GRANT, SUSAN MARY, *Historia de los Estados Unidos de América*, pp. 9-16.

Susan Mary Grant señala también que la nación que surgió de la Guerra de Secesión (1861-1865) fue una en la que la esclavitud fue abolida, pero las distinciones raciales y étnicas permanecieron vigentes en la sociedad. Si bien, existieron intentos legislativos por abolir dichas diferencias como la Ley de Derechos Civiles de 1875, esta no fue capaz de eliminar la creciente división racial sobre todo en los estados del Sur. Por medio de diversas leyes restrictivas, dichos estados establecieron un sistema de segregación diseñado para separar las razas y para afirmar la supremacía blanca. De igual manera, para garantizar que el voto negro no tuviera el peso para revertir esas políticas. Ejemplo de los anterior fue que se privó del derecho al sufragio a los descendientes de esclavos, norma que permaneció vigente hasta 1915 cuando fue derogada.

En 1896, la doctrina “separados pero iguales” entró en la legislación. En su resolución, el Tribunal Supremo de la Nación confirmó la legalidad de la segregación, siempre y cuando las instalaciones separadas en cuestión fueran iguales, lo que no sucedió. Tanto en los restaurantes, en las escuelas, en el transporte público, dicha sentencia trazó una frontera racial que fue definiéndose cada vez más con el paso del tiempo. Incluso la muerte, la gran igualadora, se vio obligada a respetarla, ya que también existió segregación en los cementerios.¹⁵³ Finalmente, en 1964 se aprobó la Ley de Derechos Civiles vigente, con la cual, quedó abolida la segregación racial en toda la nación, la que también fue padecida por inmigrantes de habla hispana y asiática, así como por indios nativos estadounidenses.

Con el orden de ideas anteriores coinciden Lucía Busquier y Mariana Massó al mencionar que durante los siglos XVIII y XIX, los Estados Unidos de América basaron su economía en un sistema esclavista a partir de la explotación de personas negras originarias principalmente de África. En 1619 arribó el primer contingente de esclavos negros, dando inicio a dicho sistema económico que comenzó en el período colonial y continuó luego de la Declaración de la Independencia en 1776. En el funcionamiento del modelo esclavista tanto mujeres como varones fueron considerados bienes muebles y unidades de fuerza de trabajo económicamente rentables. Por igual, trabajaron realizando tareas agrícolas principalmente. La opresión sufrida por las mujeres fue la misma que recibieron los varones, sin embargo, es importante puntualizar que las mujeres podían padecer otros tipos de violencias como el abuso sexual.

¹⁵³ GRANT, USAN MARY, *Historia de los Estados Unidos de América*, pp. 261-274.

En el caso particular de las mujeres esclavas, estas fueron consideradas como reproductoras, lo que garantizaba tener mano de obra continua, sobre todo, luego de la prohibición del tráfico de esclavos en 1808. Al ser ilegal esa práctica, dicho modelo económico comenzó a estancarse debido a los altos costos que implicaba el traslado de personas de color de manera clandestina. Pese a ello, los estados sureños argumentaron que la utilización de esclavos era la forma más rentable de mantener la producción agrícola y textil, además de que contribuía a la estabilidad social de la nación. La situación vivida por hombres y mujeres en condición de esclavitud, permitió a estas últimas afirmar su igualdad en las relaciones sociales dentro de las comunidades de color. Además, participaron en actos de resistencia, rebeliones y fugas al igual que los varones.

En el Norte se fortaleció el rechazo a la esclavitud lo que derivó en una guerra civil. Al finalizar la Guerra de Secesión (1861-1865), se decretó la abolición de la esclavitud a partir de la victoria del Norte. Sin embargo, esto no significó demasiados cambios para las personas de color ya que muchas de ellas siguieron trabajando para sus antiguos amos. En términos de derechos civiles y políticos, se otorgó la ciudadanía a los nacidos en el territorio y el derecho a votar. Sin embargo, con el paso de los años, la segregación racial se impuso en la legislación sobre todo en los estados sureños, donde a la par, surgieron movimientos de resistencia por parte de los afroamericanos que buscaron desde finales del siglo XIX y hasta la segunda mitad del siglo XX, erradicar la segregación y obtener igualdad jurídica.

Busquier y Massó destacan que la mayoría de las personas que habían sido esclavas tuvieron escasas posibilidades laborales, lo que las colocó en un estado de servidumbre casi permanente. Las mujeres en la mayoría de los casos continuaron trabajando en las plantaciones, otras, se convirtieron en trabajadoras domésticas en condiciones muy similares a cuando eran esclavas. Si bien, la abolición permitió la libertad de migrar, en la práctica las posibilidades de hacerlo fueron pocas, sobre todo para las mujeres, cuya opción se redujo a la de trasladarse de una plantación a otra y viajar, cuando les fue posible, a los centros urbanos ubicados principalmente en el Norte de la nación en busca de algún trabajo que les permitiera simplemente sobrevivir.¹⁵⁴

¹⁵⁴ BUSQUIER, LUCIA, MASSÓ, MARIANA, “El Blues Clásico Femenino y la emancipación de las mujeres de color en Estados Unidos (1920-1930)”, pp. 31-35.

Fue ahí, en los centros urbanos donde se establecieron los llamados guetos, sitios congestionados y reducidos donde los afroamericanos se vieron obligados a instalarse. En ellos se gestaron movimientos sociales, culturales, artísticos y políticos de protesta y resistencia contra el segregacionismo como el llamado *Black Power*, que fomentó la identidad y el orgullo de la herencia cultural negra adoptando elementos de la historia y modo de vida africana. También, en dichos lugares es posible encontrar los orígenes del *feminismo negro*, el que, a través de las experiencias de vida y el activismo político de las mujeres negras se buscó mostrar las múltiples formas de opresión que han padecido las mujeres en contextos históricos concretos. Ambos movimientos tuvieron gran relevancia durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, pero fue en los primeros años de ese siglo donde se encuentra su origen y la explicación de sus postulados.¹⁵⁵

Las ideas antes expuestas, nos permiten observar lo complejo de las relaciones sociales en el vecino país del Norte, sobre todo entre blancos y negros, de igual manera, intentar comprender el sentimiento artístico que estos últimos construyeron para manifestar su sentir hacia ese mundo que los rechazaba. Por lo que refiere a la expresión musical, el *blues* representa mucho de ese sentir. Fue una música áspera cuando provenía de las zonas rurales y cabaretera cuando se interpretaba en la gran ciudad. Esta mezcla de ritmos africanos con melodías anglosajonas y europeas, la influencia del *jazz*, sus dos ramas, la religiosa y la profana y una diversidad de estilos como canciones de trabajo, lamentos de cárcel, temas espirituales, sexo y crimen, cimentaron el legado de la música popular estadounidense, siendo a la par, referente principal para los grupos de *rock* de las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado.

Grace Morales menciona que, en ese mundo las mujeres de color fueron protagonistas a pesar de no contar con mucho apoyo por parte de compañías disqueras y medios de comunicación, sobre todo blancos. Ellas fueron las primeras figuras del *blues*. Radicales en sus contenidos, con todo en su contra, cantaron sobre malos tratos, desigualdad social y relaciones sexuales. Gran parte de ellas fueron, si no lesbianas, si bisexuales, condición que expresaron y defendieron. La primera cantante en grabar un disco de *blues* fue *Mamie Smith*

¹⁵⁵ BUSQUIER, LUCIA, MASSÓ, MARIANA, “El Blues Clásico Femenino y la emancipación de las mujeres de color en Estados Unidos (1920-1930)”, p. 32.

en 1920. Su segundo material contenía el tema “Crazy blues”, el que de inmediato fue un éxito de ventas, lo que le permitió actuar en toda la Unión Americana y países europeos.¹⁵⁶

Para Rafael Calero, las canciones de Mamie Smith (1883-1946) llegaron a vender millones de discos en pocos años, lo que abrió las puertas del incipiente mercado discográfico a otras cantantes de color, por lo que fue conocida como “La Reina del Blues”. Ella no fue la primera en cantar *blues*, antes hubo otras que en su mayoría quedaron en el anonimato y que generalmente trabajaron en condiciones complicadas, pero sin su labor, la música popular de hoy día como el *rock* no hubiese sido la misma. Tal es el caso de quien es reconocida como la primera gran figura del *blues*, *Ma Rainey* (1886-1939). Su nombre verdadero fue Gertrude Pridgett y fue conocida como la “Madre del blues”. Nació en la ciudad de Columbus en el estado de Georgia, hija de artistas ambulantes viajó por todo el sur de los Estados Unidos, lo que le permitió entrar en contacto con aquella música que muchos relacionaron con el diablo.

Ma Rainey gustaba vestir, actuar y proyectar una imagen excéntrica e irreverente. Grabó noventa y dos discos, trabajó al lado del trompetista de *jazz Louis Armstrong* y su canción “See See Rider Blues” fue posteriormente grabada por *Elvis Presley*. Sus letras hablaron sobre el desamor, la sexualidad, los excesos con el alcohol, los viajes, el lugar de trabajo y la vida en prisión, la magia y la superstición, en resumen, la forma de vida de los afroamericanos en los estados sureños de la nación. Tras su muerte, la estafeta fue tomada por quien fuera considerada su pupila o su amante, *Bessie Smith* (1884-1937), quien fuera conocida como “La Emperatriz del Blues”. Dueña de una voz privilegiada, grabó decenas de discos y actuó por todo el país. Algunas de sus canciones como “Mama’s Got the Blues”, se reconocen entre lo mejor que ha dado el género musical.

Bessie Smith murió tras sufrir un accidente de tráfico cuando iba en su auto por una carretera rural. Fue sepultada en Filadelfia y durante décadas su tumba permaneció sin algún distintivo que la reconociera. Fue hasta 1970 cuando la cantante de *rock Janis Joplin*, colocó uno como reconocimiento a su trayectoria. Otra de las grandes pioneras del *blues*, fue la guitarrista, compositora y cantante *Memphis Minnie* (1897-1973). Murió en la miseria pese a su larga trayectoria y a que grupos de *rock* de la década de los setentas como los británicos

¹⁵⁶ MORALES, GRACE, “Damas del Blues”. Consultado en: <https://www.jotdown.es/2015/09/damas-del-blues/> fecha de consulta 27 de junio del 2021.

Led Zeppelin hicieran propios algunos de sus temas. Grabó más de doscientas canciones y se retiró en 1958 a consecuencia de los cambios que vivía la industria de la música.¹⁵⁷

Las artistas antes mencionadas, junto a otras más, lograron convertirse en referentes para otras mujeres de color, ya que muchas de sus letras expresaron el rechazo a las injusticias sociales que padecían, hacía los tabúes sexuales y los convencionalismos socialmente establecidos de la época en la cual, las mujeres fueron generalmente relegadas, más aún, las de color. A partir de la interpretación de este género musical, el que Lucía Busquier y Mariana Massó denominan *Blues Clásico Femenino*, fue que crearon un discurso a través de las letras de sus canciones mediante el cual alcanzaron una libertad e independencia más real y tangible, principalmente sobre la construcción de una nueva sexualidad creada a partir de sus propias vivencias, reflexiones y deseos. En este sentido, el *Blues Clásico Femenino* se convirtió en un canal de expresión de nuevas libertades e impulsó la construcción de una nueva conciencia negra.¹⁵⁸

Como hemos señalado en líneas anteriores, durante la primera mitad del siglo XX, las mujeres estadounidenses tuvieron pocas oportunidades de acceder al mercado laboral, menos aún si eran afroamericanas. Por esa razón, dedicarse al espectáculo se presentó como una opción, sin embargo, para una mujer que decidiera subir a un escenario, corría el riesgo de ser descalificada y señalada como prostituta, a sufrir el desprecio de sus congéneres tanto hombres como mujeres. Ninguna “mujer decente” se plantearía algo semejante. Esa era la norma. Sin embargo, muchas de ellas decidieron afrontar el reto pese a las consecuencias que una decisión de ese tipo implicaba y se permitieron incursionar en un género musical también señalado como inadecuado, el *blues*. Algunas por pasión y talento natural, otras más, por necesidad, rompieron las reglas establecidas y con ello abrieron el camino para muchas otras más asegura Anabel Vélez.¹⁵⁹

A principios de la década de los cincuenta, en los barrios de las grandes ciudades estadounidenses que eran habitados por afroamericanos surgió el *rhythm and blues*, el cual fue principalmente interpretado por jóvenes que incursionaron en la música desde los años

¹⁵⁷ CALERO, RAFAEL, “Las chicas salvajes del blues”, en: <https://organizaciondemujeres.org/las-chicas-salvajes-del-blues/> fecha de consulta: 27 de junio del 2021.

¹⁵⁸ BUSQUIER, LUCIA, MASSÓ, MARIANA, “El Blues Clásico Femenino y la emancipación de las mujeres de color en Estados Unidos (1920-1930)”, p. 36.

¹⁵⁹ VÉLEZ, ANABEL, *Mujeres del rock. Su historia*, p. 8.

cuarenta del siglo pasado. Ese género fue del agrado de los jóvenes blancos, por lo que las estaciones de radio comenzaron a incluir en su programación a los artistas de ese ritmo. Rápidamente el término *rhythm and blues* sustituyó al de *race records* con el que años anteriores se identificaba a la música negra. En 1949, la revista especializada en música *Billboard*, comenzó a utilizar el concepto en sus listas semanales para caracterizar y distinguir a la música hecha por artistas de color que mezclaron el *gospel*, el *jazz* y el *blues* en sus composiciones. Sus letras se basaron por general en las experiencias propias de la comunidad afroamericana de las grandes ciudades. Para el escritor José Agustín, eso ya era *rock and roll*.¹⁶⁰

Es en ese momento donde destacan figuras como *Sister Rosetta Tharpe* (1915-1973) y *Willie Mae Thorton* conocida como *Big Mama Thorton* (1926-1984), quienes, junto a otras mujeres de color construyeron el mejor momento del *rhythm and blues*, con lo que, hicieron invaluable aportaciones al género que estaba por emerger. Si bien, existe consenso al señalar que 1955 es el inicio de la manifestación cultural denominada *rock and roll*, para Alejandra Tovar, esta inició en 1953 cuando la canción “Hound Dog” escrita por Jerry Leiber y Mike Stoller e interpretada por *Big Mama Thorton* alcanzó la posición principal de las listas de *rhythm and blues*. A partir de ese momento, la participación de las mujeres en el desarrollo del *rock and roll* y después del *rock* fue creciendo, siempre, con calidad en su música.

Pese a ello, la discriminación hacia las mujeres, sobre todo de color, quedó de manifiesto en la industria de la música cuando *Elvis Presley* en 1956 grabó una nueva versión de “Hound Dog” y alcanzó popularidad. Lo anterior marcó la pauta que seguiría la industria de la música en los años porvenir, sobre todo en el *rock and roll*, la preferencia la tendrían los hombres blancos y atractivos sobre las mujeres. Sin embargo, la semilla había sido plantada, la incursión de las mujeres en el *rock* continuaría pese a las dificultades y cada vez con mayor fuerza. Ejemplo de lo anterior queda de manifiesto con *Janis Joplin*, quien en la segunda mitad de los años sesenta fue la máxima representante femenina de un género musical que ya había sufrido transformaciones considerables y que se mostraba como el medio por el cual, los jóvenes expresarían su forma de percibir el mundo que les rodeaba afirma Tovar.¹⁶¹

¹⁶⁰ AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contraculturas en México*, p. 58.

¹⁶¹ TOVAR, ALEJANDRA, “Las madres del rock”, pp. 13-14.

Anabel Vélez destaca las figuras de *Rosetta* y *Big Mama*, ya que las considera importantes tanto para el *rhythm blues* como para el *rock and roll*. *Big Mama* fue un puente para conectar con audiencias blancas antes de la aparición de *Elvis Presley*, sin embargo, y pese a haber vendido dos millones de discos, la disquera Peacock Records la despidió. *Thorton* salió de su hogar a los catorce años, desde entonces trabajó en escenarios sureños para gente de color, en ellos forjó su carácter y estilo musical. Pese a no saber leer partituras, aprendió tocar la batería y la armónica, así como a componer canciones. En 1951 firmó contrato con Peacock Records y recorrió la unión americana. Tras ser despedida por la compañía, continuó su carrera en distintos escenarios, pero fue hasta la década de los sesenta que sus temas se volvieron a escuchar gracias a la interpretación que de algunas de ellas hizo Janis Joplin, quien la reconocería como una de sus principales influencias.

Por su parte, *Sister Rosetta Tharpe*, junto a su inseparable guitarra Gibson SG, interpretó *gospel* con su excelente voz. Hija de recolectores de algodón, su primer escenario fue en las iglesias de Chicago donde la familia se había trasladado, ahí conoció el *blues* y tomó la decisión de incorporarlo a sus composiciones, lo que no fue del agrado de los feligreses, por lo que fue señalada por interpretar “música del diablo”. En 1938 llega a Nueva York y firma contrato con la compañía Decca. En 1945 su tema “Strange Things Happening Every Day” se convirtió en la primera grabación de *gospel* que llegó al número uno de las listas de *rhythm and blues*, sin embargo, tras su muerte, su tumba permaneció sin distintivo alguno, actualmente se puede leer “Gospel Music Legend”.

A pesar de que el gusto por la música negra y por el *rock and roll* crecían, también lo hacían las voces que las condenaban. El *rock and roll* era demasiado sexual para los cánones de la época, se bailaba de forma desenfadada, las letras eran explícitas y además propiciaba el acercamiento de los jóvenes blancos y de color, lo que sin duda era algo negativo para las posturas segregacionistas que todavía persistían. Aunque la industria de la música se vio favorecida por el nuevo ritmo, la censura se hacía sentir, sobre todo para las mujeres que decidieron incursionar en él, incluso las de origen anglosajón. Ejemplo de ello fue *Janis Martin*, quien fue promocionada como “La Elvis femenina”, sin embargo, se le prohibió bailar de forma “escandalizaste” y pronto fue relegada por las compañías disqueras.¹⁶²

¹⁶² VÉLEZ, ANABEL, *Mujeres del rock. Su historia*, pp. 37-48.

II.3.- El camino del rock en México.

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. El derrumbe del orden porfirista permitió sentar las bases para que se fortalecieran las clases medias, las que en la década de los cuarenta tuvieron un papel protagónico en la sociedad. Lo anterior ayudó a la estabilidad política antes de consolidar 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 cubrir la desigualdad social y económica que padecía la nación.

Para Soledad Loaeza, al terminar el conflicto revolucionario comenzó la reconstrucción de las instituciones políticas del país, 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. En 1938 el partido es reformado y cambia su nombre a Partido de la Revolución Mexicana, su propósito principal fue el de consolidar una alianza con los sectores populares de la sociedad vinculando sus organizaciones al Estado. El siguiente objetivo fue el desarrollo de una economía capitalista estable, por lo que se buscó la participación de los distintos sindicatos y organizaciones campesinas, a cambio, obtendrían algunas reivindicaciones y derechos laborales.¹⁶³

Francisco Alba coincide y menciona que, concluida la revolución los gobernantes en turno buscaron la estabilidad política, la industrialización y la modernidad del país, el cual, en los años cuarenta era predominantemente una sociedad rural. 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. A partir de los años cuarenta y hasta los setenta, el país tuvo estabilidad constante, sustentada principalmente en recursos e inversiones

¹⁶³ LOAEZA, SOLEDAD, “La sociedad mexicana en el siglo XX”, pp. 108-118.

nacionales destinados a la manufactura y al sector agrícola, los que a partir de 1970 tuvieron impulso gracias a los avances tecnológicos.

El crecimiento demográfico acrecentó la población urbana. Guadalajara, Querétaro, Monterrey y la zona metropolitana de la capital, crecieron de un 8% en 1940 a un 17% en 1970, 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, obligó a plantear políticas públicas para frenar el crecimiento desmedido, sobre todo, de la ciudad de México. Motivo por el cual, se buscó impulsar el desarrollo del Norte, donde, desde los años cuarenta el flujo poblacional fue constante debido al requerimiento de trabajadores en los campos agrícolas estadounidenses. 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, así como para en el surgimiento de manifestaciones culturales que han influenciado a ambas sociedades.¹⁶⁴

Los centros urbanos proporcionaron mejoras en las condiciones de la población, sin embargo, a pesar de ellas y de la estabilidad económica, la distribución de la riqueza fue desigual, sobre todo en el medio rural y las zonas marginales de las ciudades. Por lo anterior, Soledad Loaeza afirma que el movimiento estudiantil de 1968, que exigió espacios para la participación democrática y que la autoridad federal reprimió con violencia, puso de manifiesto el autoritarismo simulado de crecimiento económico de los distintos gobiernos. La movilización estudiantil fue el primer paso para dismantelar uno de los pilares del régimen, la no participación política, a partir de ese momento y con paso lento, la sociedad mexicana inició su participación en la vida política del país. A la par, las distintas autoridades vieron con recelo toda organización y movilización juvenil.¹⁶⁵

El modelo económico imperante mostró sus debilidades. El desempleo y la pobreza 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 la que se consideraba estratégica. Por lo anterior, las administraciones federales de 1970 a 1980 centraron sus esfuerzos en atraer inversión extranjera, así como en recuperar la confianza de aquellos grupos que ya no aceptaban el continuismo del ya Partido Revolucionario Institucional en el poder y su

¹⁶⁴ ALBA, FRANCISCO, “Evolución de la población: realizaciones y retos”, pp. 135-140.

¹⁶⁵ LOAEZA, SOLEDAD, “La sociedad mexicana en el siglo XX”, pp. 119-125.

discurso de ser el heredero y protector de los logros obtenidos de la Revolución Mexicana. Por lo anterior, Josefina Zoraida Vázquez afirma que los gobiernos federales buscaron abrirse al mercado internacional, por lo que México entró formalmente al Acuerdo Internacional sobre Aranceles y Comercio (GATT) en 1985 a sugerencia del gobierno estadounidense, sin embargo, las crisis económicas fueron recurrentes y acentuaron aún más las desigualdades en la distribución de la riqueza.¹⁶⁶

Lo antes expuesto permite observar de manera general el contexto histórico en el que el *rock and roll* llegó a nuestro país y los primeros años de su desarrollo, en los que se transformaría a únicamente *rock* a partir de la década de los setenta. El cual, nació de la mezcla de géneros y a lo largo de su historia se alimentó de diversos ritmos dependiendo del lugar donde llegó. Los roqueros mexicanos tardaron en comprender esa característica, sobre todo su esencia negra. Comenzaron imitándolo, luego lo asimilaron y posteriormente se lo apropiaron. Lo hicieron mestizo e incluyeron en sus composiciones vivencias, anhelos y expectativas que, al ser escuchadas por los jóvenes se convirtieron en su medio de expresión, más, cuando fueron interpretadas en español. Por momentos pareció que caía en el olvido, pero esa nueva forma de ver e intentar comprender el mundo, logró tener en México una manera de interpretación propia. Llegó para quedarse.

Al compartir frontera con los Estados Unidos de América, México conoció muy pronto al género que revolucionaría la música popular en el mundo. En ese inicio, fue considerado un ritmo de moda más por una sociedad, sobre todo urbana, acostumbrada a bailar ritmos que provenían de países como Cuba y los Estados Unidos. En 1956, año de su difusión en la radio nacional, se creyó que su popularidad no duraría mucho tiempo. Muy probablemente por dicha razón y más por desconocer los orígenes del *rock and roll*, los primeros en interpretarlo no fueron los jóvenes, lo hicieron las orquestas más populares del momento que lo intercalaron con rumbas, chachacás y mambos. Las cuales, tomaron como base para sus arreglos musicales la canción “Rock Around the Clock” original de *Bill Haley and His Comets* que era un éxito en la Unión Americana.

Fue la orquesta dirigida por Pablo Beltrán Ruiz la primera en componer y registrar un *rock and roll* instrumental para la compañía RCA Víctor titulado “Mexican Rock and Roll”

¹⁶⁶ ZORAIDA VÁZQUEZ, JOSEFINA, MEYER, LORENZO, *México frente a Estados Unidos. Un ensayo Histórico*, 1776.2000, pp. 225-228.

en marzo de 1956. Pero el primer tema grabado en nuestro país del nuevo género fue “El Relojito”, una adaptación al español del tema de *Bill Haley* realizada por Mario Patrón quien formara la orquesta *Las Estrellas del Ritmo*, músicos que acompañaron a la que fue conocida y promocionada como “La Reina del Rock and Roll” *Gloria Ríos*, debido al éxito que alcanzó el tema y a lo atractivo de su intérprete que la llevó a incursionar el cine. La radio, los teatros de revista, los centros nocturnos y la industria del cine nacional, no desaprovecharon la oportunidad de explotar la popularidad de ese género musical que puso a bailar a gran parte de la sociedad mexicana de esos años.¹⁶⁷

Debido al éxito del novedoso ritmo, varias orquestas siguieron el camino de Beltrán Ruiz, entre las cuales destacaron la de Luis Márquez, Chucho Hernández, *Marimba Cuquita de los Hermanos Narváez*, entre muchas otras. Todas incluyeron en su repertorio algún tema de *rock and roll*. 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. Quien sí lo tuvo fue *Gloria Ríos*, que debutó 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”.¹⁶⁸

La industria cinematográfica también quiso aprovechar el éxito del nuevo género. En febrero de 1957 se estrenó la película “Los chiflados del rock and roll” con las actuaciones de Agustín Lara, Pedro Vargas y Luis Aguilar, los que gozaban de fama en México y países latinoamericanos. *Gloria Ríos* formó parte del repertorio del filme, el cual, fue criticado porque a consideración de algunos medios de comunicación, era denigrante que artistas como Agustín Lara fomentaran trabajos de baja calidad, pero, sobre todo, que hicieran promoción del *rock and roll*, el cual, comenzaba a ser criticado. En marzo de ese mismo año se estrenó la cinta “Al compás del rock and roll” estelarizada por Martha Roth, Rosita Arenas y Joaquín Cordero, también con éxito en las taquillas. La intención era seguir explotando comercialmente al nuevo ritmo.¹⁶⁹

¹⁶⁷ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, pp. 9-16.

¹⁶⁸ ARANA, FEDERICO, *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*, pp. 34-35.

¹⁶⁹ PALACIOS, JULIA, “Del “Mexican Rock and Roll” al “Rocanrol” mexicano. Llegada y apropiación del nuevo ritmo”, p. 12.

Un año antes, en 1956 se había estrenado el filme “Juventud desenfrenada” protagonizada por *Gloria Ríos* donde se le vio bailando de manera extravagante para los cánones de la época. Hasta ese momento, el nuevo ritmo fue tomado como una diversión que podía ser tolerada, sin embargo, también hubo quienes lo relacionaron con la pérdida de valores morales, por lo tanto, había que censurarlo. El *rock and roll* se mostró como la “fruta prohibida”, probablemente por ello llamó la atención de la juventud mexicana de clase media de la época afirma Rafael González.¹⁷⁰

En Estados Unidos, su 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, ya que el personaje era un joven que no le besaba la mano a su padre, tampoco le pedía la bendición y mucho menos le hablaba de usted.¹⁷¹ James Dean interpretó a *Jim Stark*, quien logró a decir de José Agustín, reflejar 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, quien interpretó al líder de una banda de motociclistas al margen de la ley. Ambas producciones lograron establecer elementos de identidad juvenil en cuanto al *rock and roll* se refiere, faldas amplias, colas de caballo, copete, pantalón de mezclilla, chamarras de piel, cuello de camisa levantado. Los jóvenes tomaron 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.¹⁷²

Entre los años 1957 y 1958 los jóvenes mexicanos, principalmente de clase media, comenzaron a formar sus grupos. Iniciaron imitando a las figuras del momento de los Estados Unidos. Los primeros grupos surgieron en la ciudad de México, pero al no tener la oportunidad de ser programados en radio, quedaron en el anonimato. Pocos tuvieron la oportunidad de presentarse en algún programa de radio o televisión, los menos, pudieron firmar contratos para grabar un disco, lo que sucedió hasta 1959. Para Federico Arana, se

¹⁷⁰ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, p. 16.

¹⁷¹ ARANA, FEDERICO, *Guaraches de Ante azul. Historia del roc mexicano*, p. 27.

¹⁷² AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, pp. 64-65.

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.¹⁷³

El primer grupo de *rock and roll* formado enteramente por jóvenes fueron *Los Espontáneos*, quienes se presentaron en un programa de televisión llamado *Teleclub Deportivo* en el año de 1956, sin embargo, el grupo se desintegró en 1958 y sus integrantes formaron otros que posteriormente gozaron de fama como *Los Teen Tops* y *Los Rebeldes del Rock*. Otra agrupación que gozó de popularidad fueron *Los Locos del Ritmo* quienes en 1959 grabaron su primer disco cantado en español, los temas “Tus ojos” y sobre todo “Yo no soy un rebelde”, fueron difundidos por la radio apoyados por una amplia campaña publicitaria. *Los Camisas Negras*, en 1958 grabaron un sencillo para promocionarse en radio, su tema “La cucaracha” en versión rocanrolera, fue la primera grabación de *rock and roll* hecha por un grupo integrado por jóvenes en México.¹⁷⁴

La característica principal de los grupos surgidos en estos años fue el haber interpretado el *rock and roll* en español, con lo que influenciaron con sus temas a los grupos que posteriormente surgieron en países de habla hispana. Los jóvenes mexicanos desearon conectarse con el mundo y el *rock and roll* les ofreció esa posibilidad, ya que por ese medio podían hacer frente a una sociedad conservadora con la que no 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 comenzaron a definir una cultura propia.

En los primeros años de la década de los sesenta, la radio y la televisión mexicana comenzaron a dar prioridad al “ídolo juvenil” sobre los grupos de *rock and roll*, 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. Surgidos entre 1960 y 1962, fueron locales de tamaño reducido, aunque algunos 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, para el caso mexicano lo principal fue bailar *rock and roll*.

¹⁷³ ARANA, FEDERICO, *Guaraches de Ante azul. Historia del roc mexicano*, p. 89.

¹⁷⁴ PALACIOS, JULIA, “Del “Mexican Rock and Roll” al “Rocanrol” mexicano. Llegada y apropiación del nuevo ritmo”, p. 13.

Perseguidos, frecuentemente clausurados y constantemente difamados por las “buenas conciencias” de un México que en esos años se debatía entre la modernidad y la moralidad característica de esa época, los “cafés cantantes” terminaron por desvanecerse a mediados de la década, lo que provocó que el *rock and roll* mexicano comenzara a diluirse 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.¹⁷⁵ Por lo anterior, después de 1966 el *rock and roll* interpretado en español fue relegado, ya que comenzó a ser algo normal que los escasos grupos que permanecieron vigentes lo cantaran en inglés.¹⁷⁶

Los autores antes citados coinciden en que los grupos que surgieron a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, como *Los Dug Dugs*, *Dangerous Rhythm* y *Javier Bátiz*, prefirieron o no tuvieron otra alternativa que cantar en inglés, ya que su intención fue migrar a los Estados Unidos o Europa a probar suerte, pero también, porque los radioescuchas y consumidores de discos, principalmente de clase media, prefirieron la música importada. De igual forma, estos grupos estuvieron convencidos de que era posible hacer *rock and roll* mexicano con letras originales, aunque fueran interpretadas en inglés. A los grupos anteriores se les unieron otros como *Peace and Love*, *Zigzag*, *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* mexicano que lograra permanecer y trascender las fronteras nacionales.

La de los años sesentas fue 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 buscar cambiar al mundo, lo que sería su legado. El *rock and roll* también tuvo transformaciones profundas principalmente en Inglaterra donde fue mezclado con su vasta tradición musical. Tomando como base al *blues* e incorporándole armonías propias, lograron una inédita forma de interpretación de lo que a partir de entonces se conoció simplemente como *rock*. En Estados Unidos del *rhythm and blues* surgió el *soul* y el *funk*, de la mezcla de estos géneros el *rock* se alimentó, convirtiéndose en un canal de expresión para

¹⁷⁵ PALACIOS, JULIA, “Aviéntense Todos. Los grandes años del rock y pop en México”, p. 29

¹⁷⁶ ARANA, FEDERICO, *Guaraches de Ante azul. Historia del rock mexicano*, p. 153.

muchos músicos del 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 también como *la psicodelia*.¹⁷⁷

La frontera norte de nuestro país fue la primera en recibir la influencia de *la psicodelia*, 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 estadounidenses 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*. Tijuana, Monterrey, Reynosa y Durango vieron nacer a bandas rocanroleras como Javier Bátiz and *His Famous Finks*, *Los Dug Dug's*, *El Ritual*, *La Tribu*, *Los Yaki*, *Bandido* y *Love Army* entre los más destacados. Probablemente por su lugar de origen el público y la prensa de la capital denominaron a este movimiento u oleada de músicos como *rock chicano* u *onda chicana*.

La dependencia del *rock chicano* u *onda chicana* de las producciones estadounidenses siguió siendo absoluta a principios de los setentas. 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 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.

Las disqueras percibieron el potencial de los grupos nacionales, aun así, fueron reservados al momento de invertir su capital. Las condiciones impuestas fueron complejas, horario de estudio limitado, presupuesto bajo y la obligación de componer e interpretar canciones en inglés, 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 y promover su música siguiendo el ejemplo de músicos como *Carlos Santana* quien gozaba de reconocimiento.¹⁷⁸

¹⁷⁷ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, p. 93.

¹⁷⁸ SOTO R., JORGE, "La Onda Chicana y el Rock del Norte", p. 73.

El paso siguiente que se pensó lógico fue la organización de festivales de *rock* similares a los de Woodstock y Monterey en los Estados Unidos de 1969. Por ello, 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 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 Bátiz*, *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. El evento llevaría como nombre “Festival de Rock y Ruedas de Avándaro”. La empresa organizadora fue Promotora G. O. y su intención original fue que el evento tuviera características de una “noche mexicana” típica de septiembre, pero amenizada con grupos de *rock*.

Los organizadores decidieron hacer un evento que contara con los principales grupos del momento, los que tocarían el sábado y al domingo siguiente se realizaría la carrera. Se contrataron 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. Los boletos de entrada se vendieron en la agencia Chrysler Automex con un precio de veinticinco pesos de aquellos años. Los boletos se agotaron, lo que motivó a que muchos jóvenes se aventuraran mochila al hombro desde el día viernes con la esperanza de que se les permitiera la entrada aun sin tener boleto, lo que finalmente sucedió.

La caravana daba la sensación de ser interminable, se realizó en coches, autobuses, motocicletas, caminando y pidiendo “aventón”. En el trayecto fue notorio el ambiente festivo y de camaradería, características presentes durante todo el evento. 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, instituciones que no reportaron incidentes mayores narra Federico Rubli, quien en esos años era un joven periodista presente en el festival.¹⁷⁹

¹⁷⁹ RUBLI K., FEDERICO, *Yo estuve en Avándaro*, pp. 8-13.

A pesar de que durante el evento no hubo incidentes graves que lamentar, la prensa nacional no tardó en condenarlo, se afirmó que durante el festival predominaron el desorden, la venta y consumo de drogas y las orgías sexuales. Los noticieros radiofónicos hablaron de la degradación de los valores juveniles. 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.¹⁸⁰ A partir de ese momento se le impusieron múltiples trabas al *rock* mexicano, por lo que desapareció de la radio, de la televisión, de la prensa y de los estudios de grabación. Los jóvenes de clase media lo dejaron de lado, los que siguieron fieles fueron los de clase baja.

Por lo anterior, se abrieron foros en los que se tocaba en pésimas condiciones, bodegas, terrenos baldíos generalmente ubicados en la periferia de las grandes ciudades, sobre todo en el Distrito Federal. Las “tocadas”, en su mayoría no rebasaron los trescientos asistentes. Estos sitios fueron llamados “hoyos funquis”, nombre que se le atribuye al escritor Parménides García Saldaña. En esos sitios, el *rock* se desmasificó y proletarizó, logrando reforzar una identidad social, sobre todo entre los jóvenes del sector popular marginal. Los “hoyos funquis” fueron la respuesta a un ambiente de represión y humillación del que fueron objeto. En ellos el *rock* mexicano perdió la inocencia de los primeros años y adquirió dureza, lo que se reflejó en la música y letras de los grupos, siendo los más conocidos, *El Ritual*, *Peace and Love*, *Love Army*, *Tinta Blanca*, Javier Bátiz, *Los Dug Dug's*,¹⁸¹ pero fue el *Three Souls in My Mind* encabezados por Alex Lora quienes se erigieron como los “reyes” absolutos de los “hoyos” durante la década de los setentas y la primera mitad de los años ochenta, años en que la agrupación retomó el español para sus composiciones.¹⁸²

Tendrían que pasar más de quince años para que el *rock* hecho en México resurgiera para vivir una de sus etapas más prolíficas en cuanto a expresiones musicales se refiere. Nuestro país se convertiría rápidamente en un punto importante para la difusión del género de habla hispana, contando siempre con la invaluable participación de las mujeres como protagonistas en el mundo del *rock* mexicano.

¹⁸⁰ AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, p. 148.

¹⁸¹ RUBLI KAISER, FEDERICO, “Hoyos Funkis. El refugio del rock en la era de la prohibición”, pp. 28-29.

¹⁸² GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, pp. 381-382.

II.4.- Las primeras rocanroleras.

Como mencionamos en los apartados anteriores, el *rock and roll* llegó a México prácticamente al momento de su éxito en los Estados Unidos de América gracias a la cercanía de ambas naciones. La difusión del nuevo ritmo se realizó en los teatros de revista, los salones de baile, por las rocolas, a través del cine y principalmente por medio de la radio. Lo que motivó a los jóvenes de clase media a formar sus grupos tratando de imitar a los que ya gozaban de éxito en el país vecino. Intentando con ello replicar su atuendo, costumbres y música, sin embargo, en todos estuvo presente la búsqueda de aportar originalidad por medio de sus letras en español. El *rock and roll* permitió que se fuera integrando una nueva estirpe que comenzaba a manifestarse en la sociedad estadounidense de la posguerra, la juventud, fenómeno que se irá replicando en los distintos países donde el género musical llegó.

Para Tere Estrada, a principios de la década de los sesenta, cuando el *rock and roll* pasó al terreno de los jóvenes, la sociedad mexicana experimentaba un proceso de cambio importante. La búsqueda de una rápida industrialización y urbanizar a las principales ciudades fue la tarea que se impusieron los distintos gobiernos federales. México se transformaba en un país moderno en el que colisionaron los viejos valores de la sociedad tradicional con las nuevas tendencias, valores y modas que se importaron del estilo de vida americano, el “American way of life”. Lo anterior generó que, desde distintas instituciones como la Iglesia Católica y organizaciones civiles como la Liga Mexicana de la Decencia se advirtiera a los jóvenes que, si bien se podía ser moderno, siempre tenían que observar una moral y conductas intachables, sobre todo las jóvenes, de quienes se esperaba recato y castidad.

La Iglesia Católica vio con “malos ojos” al baile que acompañaba al *rock and roll* y todo aquello relacionado con el nuevo ritmo, por lo que, en varios templos se prohibió que las jóvenes entraran con la ropa asociada al género. También las instituciones de gobierno como la Secretaría de Gobernación a través de la Dirección General de Cinematografía, se encargaron de vigilar la conducta y vestuario de las artistas, de igual manera, establecieron la clasificación de las distintas películas con el afán de proteger los valores de la sociedad, principalmente los de la juventud. Lo anterior permeó el criterio de muchas familias y grupos sociales, sobre todo en lo referente a las mujeres y artistas femeninas de la época.

Cantantes y bailarinas de ritmos afroantillanos conocidas como *rumberas*, entre las cuales se encontraban Yolanda Montes “Tongolele”, Meche Barba y desnudistas como María Cristina Vega Hoyos “Kitty de Hoyos” entre otras, fueron vigiladas y vistas con desdén por instituciones gubernamentales y asociaciones civiles encargadas de preservar “la moral y buenas costumbres de la sociedad”. Lo anterior se debió a que los lineamientos impuestos a las mujeres de la época fueron estrictos, sobre todo aquellos que se relacionaban con su sexualidad y especialmente con su virginidad, ya que se pensaba que una mujer que había perdido la castidad carecía de valor y, por ende, era rechazada. Para las adolescentes que en un primer momento gustaron del *rock and roll* y vestir de acuerdo a esa moda, no faltaron los señalamientos y críticas,¹⁸³ seguramente esto inhibió en mucho que buscaran ser abiertamente partícipes de esta nueva música.

En ese orden de ideas, María Lavalle Urbina considera que, las mujeres mexicanas han tenido un camino lleno de dificultades a lo largo de su historia, donde una de sus mayores limitantes fue el tener que lidiar con una anticuada política caracterizada por la sumisión absoluta y la falta de crítica que les fueron impuestas por la sociedad. De 1916 a 1953, año de la obtención del voto femenino, las mujeres buscaron consolidar derechos, los cuales, fueron garantizados por la Constitución Política de 1917, la cual, estableció la igualdad jurídica entre hombres y mujeres. Pese a ello, la incorporación de la mujer en los distintos ámbitos sociales fue lenta y desigual, ya que prevaleció la idea de que su lugar era el hogar, ejemplo de esto es que hasta 1947 permaneció en la legislación que debían pedir permiso al marido para incorporarse al sector laboral.

En 1968 muchas mujeres jóvenes, madres y profesionistas, se unieron al movimiento estudiantil, el cual, puede ser considerado un parteaguas en su historia, ya que se caracterizó por la efervescencia política y participación de los jóvenes. Las mujeres se insertaron en el movimiento y pasaron de ser espectadoras a partícipes y dirigentes. Estuvieron presentes en los trágicos acontecimientos del 2 de octubre y al igual que sus compañeros, reclamaron del gobierno la apertura democrática, lo que les costó la vida. De esa manera surge el *feminismo* de esos años, movimiento que en las décadas de los ochenta y noventa incorporó a mujeres empleadas, obreras, indígenas y campesinas en la búsqueda de espacios e igualdad.¹⁸⁴

¹⁸³ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 29-30.

¹⁸⁴ LAVALLE URBINA, MARÍA, “La mujer mexicana a través de los años. Repercusiones históricas y laborales como factores de empuje en la migración internacional”.

Roxana Rodríguez Bravo considera que fue en la década de los setenta la época de despertar y toma de conciencia de las mujeres. Más que clamar por derechos, denunciaron la desigualdad y la opresión que padecían. Comenzaron hablando de sexualidad y sobre todo de sexualidad femenina, de anticonceptivos y de aborto, temas que para esas fechas eran considerados tabú en la sociedad católica y conservadora mexicana. Pretendían ver a la maternidad como un ejercicio voluntario y no como destino ineludible, por ello pedían el derecho a anticonceptivos y a la educación sexual. En 1976 grupos de mujeres feministas propusieron una ley de maternidad voluntaria ante la Cámara de Diputados. Su presentación formal se hizo en 1979 por medio del Partido Comunista Mexicano, sin embargo, los legisladores no discutieron ni lo respectivo al aborto ni lo concerniente a los métodos anticonceptivos.¹⁸⁵

Similar a lo que sucedía en otras partes del mundo, en México durante los años setenta, los mercados laborales se caracterizaron por una amplia participación de las mujeres, debido en gran parte a su preparación universitaria. De igual manera, al cambio de modelo económico que los distintos gobiernos nacionales emprendieron durante esos años como ya se ha mencionado. La incorporación de las mujeres fue principalmente en el sector terciario de la economía, como enfermeras, maestras, secretarias y el comercio, actividades estas, las más recurridas, pero sin duda alguna, esto significó un cambio de fondo en la sociedad mexicana afirma Gina Sabludovsky.¹⁸⁶

En la década de los ochenta surgieron los movimientos de mujeres ligados a las organizaciones urbano/populares. Las demandas principales de esta época fueron establecer derechos laborales y de vivienda digna, así como detener la violencia hacia las mujeres. Los años noventa del siglo XX en México se caracterizaron por la institucionalización de muchas de las demandas de asociaciones feministas y su traducción en leyes. De esta forma, en 1996 se creó el primer programa gubernamental de atención a las mujeres, razón que también impulsó que en sectores académicos se introdujera el tema de perspectiva de género, del cual hablamos en el capítulo anterior. En el año 2001 se creó el Instituto Nacional de las Mujeres, logro importante sin duda, pero los retos aún eran muchos para las mujeres mexicanas.¹⁸⁷

¹⁸⁵ RODRÍGUEZ BRAVO, ROXANA, “Los derechos de las mujeres en México. Breve recorrido”, p. 383.

¹⁸⁶ SABLUDOVSKY, GINA, “Las mujeres en México: trabajo, educación superior y esferas de poder”, pp.10-12.

¹⁸⁷ RODRÍGUEZ BRAVO, ROXANA, “Los derechos de las mujeres en México. Breve recorrido”, pp. 283-287.

Dicho contexto de cambios y la innegable fuerza del *rock and roll*, consideramos que fueron los factores que alentaron a que las mujeres incursionaran en el género musical buscando ser protagonistas al igual que los hombres, arriesgándose con ello a ser señaladas y menospreciadas, ya que se les seguía calificando como débiles y no aptas para muchas actividades sobre todo las relacionadas con lo varonil. Micaela Lyons afirma que la sociedad latinoamericana, sobre todo en esas décadas, era predominantemente patriarcal, sus miembros tenían ideas rígidas sobre la vida de las mujeres y en la que los hombres tenían ventaja. En este sentido, el *rock and roll* y la entonces naciente industria de la música no fueron diferentes. Sin embargo, debe señalarse que el *rock* permitió que se abrieran varias posibilidades para otorgar poder a las mujeres, ofreciéndoles herramientas para rechazar la naturaleza patriarcal y dominante de su entorno.

Las mujeres mexicanas que se involucraron en el nuevo movimiento rocanrolero fueron señaladas y en ocasiones excluidas por sus familiares, amigos y compañeros músicos, situación que será una constante a lo largo de su historia.¹⁸⁸ La que nos muestra que, desde los primeros años las mujeres se interesaron en participar de ese ritmo tan provocador. Entre los años de 1960 a 1963 la lista de grupos que formaron los jóvenes mexicanos y de aquellos que fueron promovidos por las distintas disqueras es vasta. Los que sobresalieron lo hicieron debido a su estilo, a su calidad interpretativa y a que mostraron algo distinto a los demás. Otros, lograron tener un par de éxitos solamente; muchos, no fueron conocidos, los menos, pudieron mantenerse en el gusto del público y de los medios que los promocionaron.

Por lo antes expuesto, no sorprende que la mayoría de esos grupos estuvieran integrados por varones, si bien, en algunos de ellos participaron mujeres, generalmente tuvieron roles secundarios como hacer coros. Por esa razón, es de destacarse la agrupación de *Las Mary Jets*, la cual, estuvo integrada por mujeres que cantaban y tocaban sus instrumentos con calidad.¹⁸⁹ En 1956 María Antonieta Lozano, joven concertista de piano egresada de la Escuela Nacional de Música, casada con Armando Zayas, director adjunto de la Orquesta Sinfónica de México, conoce a la guitarrista Maria Teresa Astorga cuando trabajaba en la estación de radio XEW, juntas formaron un grupo versátil llamado *Quinteto Frenesí* que tuvo poca duración. Cuando María conoce a Refugio Valtierra deciden probar

¹⁸⁸ LYONS, MICAELA, “Florecitas roqueras: rock, punk y el problema de género en Hispanoamérica”, pp. 1-5.

¹⁸⁹ PALACIOS, JULIA, “Aviéntense todos. Los grandes años del rock en México”, p. 26.

suerte con el *rock and roll*, pero con la novedad de ser un grupo exclusivamente integrado por mujeres.

Entre 1958 y 1963, en *Las Mary Jets* participaron Judith Rolón en la voz y percusiones, Carmen Zárate como cantante, María Concepción Martínez, voz y batería, María Yolanda Espinoza en la batería, al igual que Martha Agüero, quienes tenían edades de los 17 a los 25 años de edad. Los principales géneros que tocaron fueron el *jazz* y por supuesto el *rock and roll* con fuerte influencia de *Bill Haley*. Con la compañía Discos CBS graban su primer disco en 1960, el que contenía los temas “Una dulce chica anticuada” y “Dulces tonterías”, pero su gran éxito fue “El rock del ratón”, tema que hacía alusión al boxeador mexicano Raúl Macías Guevara alias “el ratón”, quien en 1955 había obtenido el título de Campeón Mundial Peso Gallo de la Asociación Nacional de Boxeo, organismo precursor de la Asociación Mundial de Boxeo y quien era un ídolo entre en los aficionados al boxeo.

Junto a los *Teen Tops* y los *Rebeldes del Rock*, recorrieron todo el país en la llamada “Caravana Corona”. En 1961 sacaron otro disco con los temas “Ruleta” y “Chatanooga”, siendo esta su última producción discográfica. El grupo grabó muchos temas que nunca se editaron, ya que la compañía disquera argumentó que estaban tan bien ejecutados que nadie iba a creer que habían sido compuestos por mujeres, por lo que ya no renovó contrato con ellas. Razón que las llevó a probar suerte en la Unión Americana donde fueron conocidas como *Las Cinco Marías* o *Las Swinging Señoritas*, llegando a compartir escenario con *Bill Haley*. Para 1963, las tensiones internas llevaron a la separación del grupo, siendo su última presentación como *Las Mary Jets* en Arizona. Grupo pionero en el *rock and roll* mexicano e innovador en cuanto a ser integrado por mujeres. Para Rafael González, primero también en el mundo, motivos suficientes para considerálas un referente en nuestro *rock*.¹⁹⁰

Tere Estrada nos dice que rocanroleras como *Julissa*, voz principal del grupo *Los Spitfires* y que también fuera actriz, fueron señaladas por su manera de interpretar sus temas o por sus actitudes en el escenario. El tema “Ven cerca”, original de Johnny Restivo, *Julissa* lo interpretaba tratando de copiar su estilo y el de Gene Vincent, quienes gozaban de reconocimiento en los Estados Unidos, pero se le acusó de hacerlo demasiado “sensual”, de igual manera, la letra de la canción no fue del todo aceptada por la radio y por organizaciones

¹⁹⁰ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano, Vol. I (1956-1979)*, pp. 56-59.

sociales como La Liga de la Decencia.¹⁹¹ Julisa Isabel y su hermano Luis de Llano, fueron hijos del productor de radio y televisión Luis de Llano Palmer y de la actriz Rita Macedo. Tras el divorcio de sus padres, los hermanos fueron separados, Julissa creció con la familia paterna y tuvo la oportunidad de radicar en Canadá, Suiza y los Estados Unidos, lo que le permitió tener acercamiento con el *rock and roll*. A la edad de 15 años, en 1959, se une al grupo *Los Spitfires* donde Luis tocaba el bajo, convirtiéndose en el primer grupo en tener como vocalista a una mujer.

La agrupación contó con el apoyo de la actriz Rita Macedo y del vocalista de los *Teen Tops* Enrique Guzmán quien era primo de *Julissa*. En 1961, Discos CBS les graba un disco con los temas “Loco amor” y “Ven cerca”, los que rápidamente lograron tener aceptación en el público juvenil, sin embargo, no faltaron las críticas para *Julissa* por su manera de interpretarlos, “muy provocadores” se mencionaba. Luis de Llano decidió abandonar el grupo para estudiar en los Estados Unidos por lo que éste se disolvió. Ante esa situación, la compañía de discos ofreció a *Julissa* promocionarla como solista, grabando ese mismo año un disco, convirtiéndose en precursora de lo que pronto se conocería como “estrella juvenil”,¹⁹² figura que comenzaría a tener cada vez más apoyo de las disqueras.

Las 4YT fue otro grupo femenino de la época, sus integrantes fueron María Yolanda Guadalupe Dávila Ríos bajista y fundadora, Yolanda Martínez hija del actor Adalberto Martínez “Resortes” en la voz, Rosa María Villaseñor en el requinto y Gloria Ashaa en la batería. Tuvieron poca duración (1960-1961) debido a situaciones personales, por ejemplo, Gloria era de religión musulmana y esto le impedía exhibirse con cierto tipo de ropa, por su parte, Yolanda Martínez mencionaba tener problemas con su novio y debido a sus compromisos como modelo, le imposibilitaba asistir regularmente a las presentaciones del grupo, las que fueron principalmente en centros nocturnos de la Ciudad de México, donde alternaron con músicos de distintos géneros; algunos les decían que “su lugar era en la casa”. Tras la disolución del grupo María Yolanda formó *The Tramps*, grupo que privilegió el jazz y también de poca duración, motivo por el cual tuvo que retomar su trabajo de secretaria. *Las 4YT* grabaron su único disco en 1961 con la compañía DIMSA, línea económica de Discos Orféon.¹⁹³

¹⁹¹ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, p. 30.

¹⁹² GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano, Vol. I (1956-1979)*, pp. 83-85.

¹⁹³ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 45-47.

A pesar de la gran cantidad de grupos y del gusto de los jóvenes mexicanos por el *rock and roll*, las disqueras, la televisión y la radio dieron prioridad a la figura del solista, de esa manera fueron consolidando la rentable fórmula del “ídolo juvenil”, los que darían preferencia a interpretar canciones conocidas como “baladas”, tomando como ejemplo las que provenían del Festival de San Remo en Italia. Frente a un grupo de *rock and roll* y su fuerza característica, el “ídolo juvenil” resultaba más “manejables” para la industria musical, de igual manera, las críticas hacia ellos por parte de sectores sociales fueron menores. Esta novedosa fórmula, que también cobraba auge en los Estados Unidos, propició una amplia participación de mujeres jóvenes en la escena musical, destacando figuras como *Angélica María* “la novia de México” como fue llamada, *Mayté Gaos*, *Vianey Valdéz*, *María Rubio*, *Leda Moreno* entre otras, las cuales, tendrían carreras como cantantes y actrices de cine, generalmente dirigiendo sus temáticas al público juvenil.

Ante los cada vez más reducidos espacios para la difusión del *rock and roll*, su lugar por excelencia fueron los ya mencionados “cafés cantantes”, donde los jóvenes ciudadanos acudían con la intención de ver y escuchar a los grupos que ahí se presentaban. Sitios donde músicos, escuchas y el género musical, encontraron libertad para expresarse, probablemente por esa razón comenzaron a ser continuamente censurados por las autoridades de la época hasta su cierre definitivo, lo que provocó que el *rock and roll* mexicano desapareciera de la luz pública y terminara una etapa importante marcada por los sueños de muchos jóvenes pioneros, hombres y mujeres, que buscaron expresarse a través de esta novedosa música.¹⁹⁴

En estos lugares se plantó una semilla que no tardaría en dar frutos. Provenientes del Norte del país, grupos rocanroleros con nivel musical más “avanzado” asegura José Agustín, como Javier Bátiz primero con los *His Famous Finks* y después con los *TJs*, su hermana *Baby Bátiz* de Tijuana, *Los Dug Dug's* de Durango, *Los Yaki* de Sonora, *Los Rockin' Devils* con *Blanca Estrada* en la voz originarios de Tamaulipas entre otros, quienes se caracterizaron porque la mayoría de sus interpretaciones fueron en inglés. Ellos resistirían esta primera marginación del *rock and roll* nacional y a la par, serían quienes sentarían las bases para lo que la prensa y el público capitalino principalmente nombraron como la *onda chicana* o *rock chicano*.¹⁹⁵

¹⁹⁴ PALACIOS, JULIA, “Aviéntense todos. Los grandes años del rock en México”, pp. 26-29.

¹⁹⁵ AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, p. 73.

Hacia finales de la década de los sesenta, los rocanroleros mexicanos tuvieron un tímido desprendimiento de la copia y comenzaron a componer temas originales en inglés. Lo anterior se debió en gran parte a que la radio otorgaba más espacio al *rock* anglosajón que al hecho en español, por lo que algunos grupos principalmente del Norte del país, lograron ser programados. Al tener cercanía con los Estados Unidos se vieron fuertemente influenciados por esta tendencia del *rock*, la cual, retomaba elementos del *rhythm and blues* y del *soul* negro para sus composiciones. Tomó fuerza la idea de que el *rock* debía interpretarse en solamente en inglés y al hacerlo, muchos grupos mexicanos buscaron emigrar al país vecino en busca de hacer una carrera musical ya que en México las posibilidades eran pocas.¹⁹⁶

Para Tere Estrada esa “invasión nortea” se desató desde los años de 1963 y 1964, principalmente con grupos originarios de Tijuana o que habían actuado en esa ciudad. Entre ellos destaca la participación de mujeres como *Ginny Silva* vocalista de *Los Stukas* y de los *TJs*, *Marisela Durazo* voz principal de *Tequila*, *Blanca Estrada* con *Los Rockin’ Devils* y por supuesto *Baby Bátiz* quien intercalaba presentaciones como solista y vocalista de los grupos de su hermano *Javier Bátiz*. Tijuana, por ser ciudad fronteriza, tuvo el peso del *rock* estadounidense de la época, el que a su vez estuvo influenciado por grupos de vanguardia como los británicos *The Beatles*, *The Rolling Stones*, el afroamericano *James Brown* y por supuesto *Bob Dylan*.

María Esther Medina Núñez *Baby Bátiz*, llegó a la capital del país en 1963 con apenas catorce años de edad acompañando a su hermano cuando éste fue contratado por *Los Rebeldes del Rock* para ser su vocalista. Inició su carrera a los diez años de edad haciendo coros en uno de los grupos que formó su hermano, los *TJs*, pero con el paso de los años cantó para grupos como *Los Freddys*, *Los Solitarios* y *Manolo* y *Los Cuatro Latinos*. Su estilo llamó la atención y en 1965 grabó su primer disco con la compañía Peerles llamado “Aconséjame mamá”, donde interpretó canciones originarias de Estados Unidos e Italia adaptadas al español. De 1964 a 1968 apareció en los programas de televisión “Operación Ja Ja” y “Vanart” donde cantaba alternando con grupos como *Los Yaki*. Participó en los discos que grabó *Javier*, “Acuario” en 1969 con la compañía Orfeón y “Coming Home” en 1970 donde hizo los coros.

¹⁹⁶ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano, Vol. I (1956-1979)*, p. 13.

Baby se mostró como una cantante opuesta al panorama musical de la época que privilegiaba a solistas femeninas cantando baladas sobre todo al ocaso de los “café cantantes”. Al igual que su hermano, fue parte de esa nueva generación de rocanroleros que se estaba gestando, pero resaltaba por su peculiar estilo interpretativo y cantar *rhythm and blues*, *soul* y *rock and roll* con su voz “aguardentosa”. Constituyó una especie de puente o eslabón entre las cantantes rocanroleras que preferían la balada o un estilo más “suave” y aquellas que optaron por un *rock and roll* más duro.¹⁹⁷ Resistió los años en que el género musical fue censurado y obligado a refugiarse en los “hoyos funquis” de los que también formo parte. Para 1976 vuelve a participar con su hermano en la grabación del disco “Ella fue”, para después incursionar en la *música disco* que estaba en boga en todo el mundo.¹⁹⁸

La televisión nacional fue parte importante en la difusión de los intérpretes juveniles, dando preferencia a los y las baladistas sobre los rocanroleros. La compañía de discos Orfeón tuvo su propio programa donde promocionó a sus artistas, primero fue “Premier Orfeón” y después “Orfeón A Go Go”, en este último se presentaron *Los Rockin’ Devils* con *Blanca Estrada* en la voz, el grupo privilegiaba los temas bailables que se fueron conociendo como “a go go”,¹⁹⁹ concepto que se generalizó también para designar a mujeres jóvenes y atractivas que bailaban en los programas televisivos de donde pasaron a los distintos centros nocturnos de la capital, siendo una de las primeras “chicas a go go” *Gilda Méndez*, que con tan sólo quince años de edad fue contratada por la compañía para bailar en su programa. De esta forma, la industria dio prioridad a la belleza sobre la calidad musical de las rocanroleras.

En la ciudad de Monterrey también se realizaron programas de televisión dirigidos al público juvenil, *Las Chic’s*, otro grupo integrado por mujeres se presentaba en uno de ellos, lo compartían con una joven de nombre Elsa María Peláez Vega, quien, al tener contacto con Armando Martínez baterista de los *Teen Tops*, fue presentada a los productores de la disquera Peerles quienes le cambiaron el nombre a *Vianey Valdez*. Su éxito lo obtuvo con la canción “Muévanse todos” que se convirtió en el nombre de otro programa juvenil lanzado por Televisión Independiente de México en la ciudad de Monterrey. En él, se presentaba acompañada de un grupo de *rock and roll*. Tere Estrada afirma que fue mucho más rocanrolera que otras artistas de su época. Sus hijos forman parte del grupo regiomontano

¹⁹⁷ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, p. 80.

¹⁹⁸ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano, Vol. I (1956-1979)*, p. 185.

¹⁹⁹ PALACIOS, JULIA, “Aviéntense todos. Los grandes años del rock en México”, p. 29.

Jumbo,²⁰⁰ que en la década de los noventa formó parte del movimiento musical denominado “Avanzada regia” de gran influencia en el *rock* mexicano de esos años.

Pese a las limitaciones existentes, la década de los setenta iniciaba con aires esperanzadores para el *rock and roll* mexicano, sobre todo para el *chicano*. Había fuentes de trabajo para los involucrados y el público asistía a los lugares donde se presentaban los distintos grupos y compraba sus discos, incluso la radio comenzaba a programar a los rocanroleros locales. Surgieron revistas especializadas como Piedra Rodante, La Edad del Rock y Pop.²⁰¹ El paso siguiente sería la realización de festivales masivos, semejantes a los de Monterey (1967) y Woodstock (1969) en los Estados Unidos, sin embargo, pesaba en la memoria de muchos jóvenes los trágicos acontecimientos de 1968 y los recién ocurridos del 10 de junio de 1971 donde las fuerzas estatales reprimieron con violencia a los estudiantes que se manifestaron.

Avándaro en el Estado de México fue el sitio elegido para el festival, la fecha, 11 y 12 de septiembre de 1971. Fue evidente que la realidad rebasó las expectativas de los organizadores, alrededor de trecientos mil jóvenes de clase baja y media se dieron cita con la única intención de escuchar *rock and roll*. Once fueron los grupos que tocaron y la presencia de las mujeres en el escenario fue importante, *Maricela Durazo* con *Tequila* y la chilena *Mayita Campos* que para ese evento fue la vocalista de los *Yaki*.²⁰² La música pasó a segundo término y la prensa mexicana de esos días descalificó la reunión pacífica de los jóvenes asistentes, lo que sin duda fue el pretexto idóneo para censurar futuras reuniones juveniles, ya que podrían resultar peligrosas para el gobierno de la época afirma Federico Rubli.²⁰³

El domingo 12 de septiembre el periódico El Universal publicó una nota donde se leía “el primer festival de rock y ruedas, de las 20:00 horas del sábado, a las 08:30 del domingo, se celebró en esa población. Ver a más de 100 mil jóvenes, un 90% intoxicados con marihuana y otras drogas, contonearse al ritmo del rock y el soul, soportando un fuerte aguacero durante varias y horas y un intenso frío en la madrugada fue un espectáculo inolvidable. Fueron más de 12 horas de delirio y degeneración, pero en esto tal vez hay que reconocer en los jóvenes algo favorable: el orden general no fue alterado y no se suscitaron

²⁰⁰ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 70-71.

²⁰¹ R. SOTO, JORGE, “México antes de Avándaro”, p.11.

²⁰² CASTELAZO, ARTURO, “La noche de Avándaro”, p. 19.

²⁰³ RUBLI, FEDERICO, *Yo estuve en Avándaro*, p 10.

escándalos graves”. Para el lunes siguiente, varias estaciones de radio nacionales replicaron la nota, refiriéndose a los asistentes como “los melenudos de Avándaro”, “degenerados”, “malvivientes” u “horda de cínicos sin vergüenzas”, además, las emisoras afirmaron que hubo violencia y muertos. Así lo relató Daniela Jurado para el El Universal con motivo de los cincuenta años de celebrado dicho evento icónico para el rock mexicano.²⁰⁴

A partir de ese momento se negaron permisos para la realización de eventos donde el *rock and roll* y jóvenes estuvieran presentes. Con ello da inicio una etapa de marginación y censura del *rock and roll* mexicano que se extendería por más de quince años, razón por la que pocos músicos lograron enfrentar las difíciles condiciones que les fueron impuestas. Sin embargo, el *rock mexicano* logró sobrevivir y tomó características propias como el retorno al español y composiciones originales, convertirse en el medio de expresión para los jóvenes de clases bajas principalmente que lo hicieron propio. El *rock mexicano* y sus seguidores resistieron esa dura etapa, característica que fomentó la creatividad de muchos grupos, los cuales aportarían su trabajo en espera de resurgir con fuerza.

²⁰⁴ JURADO, DANIELA, “Recuerdos de Avándaro a 50 años de rock sin ruedas”, en: <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/recuerdos-de-avandaro-50-anos-de-rock-sin-ruedas>, fecha de consulta: 01 de junio del 2022.

II.5.- Los años ochenta. El rock mexicano se transforma.

Soledad Loaeza afirma que de 1940 a 1970 el Estado dominó todo aspecto de la vida pública del país, por lo que 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 alentó la desmovilización política de la sociedad, generando conformismo 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 consideraron 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.

De esa forma, 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 pasados años de lucha armada, pareció apoderarse de grandes sectores de la población, los que aceptaron el mensaje estatal de que la participación política era motivo de divisiones sociales, de conflicto y de inestabilidad. La actividad política fue canalizada principalmente por los sindicatos, las centrales obreras y campesinas. A la par, los distintos gobiernos se encargaron de anular toda oposición al régimen que surgió de manera independiente, sobre todo si provenía de los sindicatos, centrales agrarias o de la población en general como fue el caso del movimiento estudiantil de 1968.

Loaeza señala que la postura oficial sobre el control de la participación política se centró en dos argumentos principales, de 1940 a 1960, se afirmó 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 ello, era menester que permaneciera la continuidad del partido oficial y del sistema imperante, razón por la cual, a partir de estos años se buscó incluir a las clases medias en los distintos programas gubernamentales enmarcados por los discursos oficiales de unidad nacional y de desarrollo industrial y económico del país.

El proyecto de industrialización, la prioritaria y rápida urbanización de las ciudades, su expansión y predominio de la vida citadina, así como el crecimiento demográfico de la

época, provocaron el dinamismo en la sociedad. El cual, se dio principalmente en la elevación del nivel de vida sobre todo de las clases medias, razón que puede explicar su aparente desinterés en la participación política. La estabilidad del periodo les permitió a los distintos gobiernos federales diseñar programas y políticas públicas encaminadas a la construcción y consolidación de un modelo económico capitalista basado primordialmente en fortalecer al sector empresarial afirma Soledad Loaeza.²⁰⁵

Al concluir el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz en diciembre de 1970, el país, su sistema político y modelo económico resintieron los efectos de los problemas acumulados en las décadas anteriores. Razón por la cual, al asumir la presidencia Luis Echeverría Álvarez, secretario de gobierno de la administración saliente, 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 los logros obtenidos 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.

El activismo internacional de Echeverría buscando inversionistas no pudo evitar la crisis económica de su sexenio señalan Josefina Vázquez y Lorenzo Meyer. Además, generó un debilitamiento ante el gobierno federal de los Estados Unidos, que mostró 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, por lo que solicitó ayuda del Fondo Monetario Internacional y de Washington, prometiendo disciplina y austeridad financiera, apegarse a un modelo capitalista y fomentar la empresa privada, ajustándose con ello a las exigencias del gobierno estadounidense.

La nueva administración decidió sustentar en el petróleo su política económica, las exportaciones del hidrocarburo fueron el aval para los créditos que el país obtuvo de los organismos internacionales y de Estados Unidos. Al finalizar la década de los setentas pareció que la política financiera rendía frutos, sin embargo, el petróleo no resultó ser la base

²⁰⁵ LOAEZA, SOLEDAD, "La sociedad mexicana en el siglo XX", pp. 119-125.

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 evidenció la debilidad financiera de la nación mexicana, la que a partir de esos años viviría recurrentes crisis económicas acentuando aún más las desigualdades en la distribución de la riqueza.²⁰⁶

Miguel de la Madrid Hurtado tomó la dirección política de la nación el primero de diciembre de 1982 con una deuda externa de 87, 588 millones de dólares, al concluir su administración ésta sobrepasaba los 100 000 millones de dólares, la segunda más grande del mundo, siendo una de las principales razones por las cuales la economía mexicana no pudo recuperar su crecimiento, estancando al país para las décadas posteriores. La debilidad económica mostrada provocó que el Estado reconociera que ya no era posible sostener el modelo económico basado en el mercado interno, razón por la cual se propuso como medida prioritaria que México se abriera al mercado internacional, por lo que entra formalmente al Acuerdo Internacional sobre Aranceles y Comercio (GATT) en 1985, con lo que da inicio a la lenta pero irremediable apertura económica de los mercados nacionales, sugerencia directa del gobierno estadounidense y que afectó a la endeble industria nacional.²⁰⁷

A la par de la compleja situación económica, el país y sobre todo la Ciudad de México, fueron sorprendidos por un sismo del 19 de septiembre de 1985 y por la devastación que sus 8.1 grados en la escala de Richter causaron, generando, 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 a la administración encabezada 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 pasada.

Durante los días posteriores al sismo la sociedad mexicana respondió unificada ante la evidente falta de liderazgo y apoyo de las autoridades gubernamentales, dando paso a lo que comenzó en llamarse como “sociedad civil”, es decir, la población “descubrió” su

²⁰⁶ ZORAIDA VÁZQUEZ, JOSEFINA, LORENZO MEYER, *México frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776-2000*, pp. 211-227.

²⁰⁷ ZORAIDA VÁZQUEZ, JOSEFINA, LORENZO MEYER, *México frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776-2000*, p. 225.

capacidad de organización al margen del gobierno y exigir de éste respuestas oportunas. Rafael González Villegas afirma que, en muchos sectores de la sociedad, pero sobre todo en los jóvenes, se tomó conciencia de esta situación por lo que comenzaron a establecer la práctica de “hágalo usted mismo”, actitud que se arraigó también entre los jóvenes músicos que seguían haciendo *rock* a pesar de las difíciles circunstancias que aún prevalecían para el género hecho en México.²⁰⁸

Durante el sexenio el Estado mexicano disminuyó su papel como productor de bienes y servicios, así como su papel de subsidiario y regulador de mercados, logró pagar a tiempo sus compromisos de deuda y propició la creación de proyectos económicos en conjunto con los Estados Unidos, sus empresas invirtieron alrededor de 21 000 millones de dólares en México, situación que permitió que en 1988 las relaciones bilaterales fueran benéficas para ambos países, sobre todo, para las empresas estadounidenses que se instalaron en el país. En esta década da inicio la lucha contra el consumo y tráfico de estupefacientes, tema relevante en la agenda bilateral. Los Estados Unidos de América exigieron de los países latinoamericanos que implementaran medidas para impedir el tráfico de drogas a su país, por lo cual, apoyaron con recursos económicos e incluso asesoría militar para dicha tarea.

En nuestro país, la entonces Procuraduría General de la República y la Secretaría de la Defensa Nacional, fueron las instituciones encargadas de llevar a cabo el combate al narcotráfico, enfocándose en la erradicación de plantíos de marihuana y amapola, así como a la captura de productores y traficantes. Esfuerzo que no fue satisfactorio para la administración federal estadounidense, ya que nuestro país permaneció como el principal proveedor de marihuana y heroína para el mercado del vecino país del Norte. México redobló esfuerzos y tanto la Procuraduría como el ejército destinaron cerca de un 60% de su presupuesto para el combate a dicho delito. Si bien, la administración federal estadounidense reconoció que era necesario atender el alto consumo de sus habitantes, así como que las ganancias generadas sostenían a los grupos criminales de Latinoamérica, no modificaron su política y exigieron continuar con el combate a los traficantes fuera de sus fronteras.²⁰⁹

El fin de la década de los ochenta y principio de los años noventa, significó el fin del conflicto político, económico e ideológico conocido como *Guerra Fría*, el que, tras cuarenta

²⁰⁸ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, p.18.

²⁰⁹ ZORAIDA VÁZQUEZ, JOSEFINA, LORENZO MEYER, *México frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776-2000*, pp. 227-228.

y cinco años de tensiones mundiales enfrentó a los Estados Unidos de América y la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas. La mayor capacidad económica estadounidense para sostener el esfuerzo militar y nuclear, le garantizó convertirse en la única potencia global, iniciando el camino para la implementación de un nuevo modelo económico, el neoliberalismo, el que proponía terminar con el llamado “Estado benefactor” y se dar paso a la apertura de mercados teniendo como prioridad el apoyo a la empresa privada, así como sujetar la economía mundial a las regulaciones del mercado.

Nuestro país, bajo la administración de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), inició conversaciones con los gobiernos de Estados Unidos y Canadá para implementar una zona de libre comercio con la intención de terminar con las recurrentes crisis económicas de las décadas anteriores. Las cúpulas empresariales, los medios de comunicación, la Iglesia Católica, el Partido Acción Nacional, 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 del partido oficial en el poder, buscando con ello que se agravaran los problemas sociales que aquejaban a la nación.²¹⁰

A pesar de lograr consolidar el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el país enfrentó entre 1994 y 1995 una crisis de tipo económico, político y social 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 presidencial por parte del partido oficial Luis Donaldo Colosio y del secretario general del mismo, Francisco Ruiz Massieu, mostraron tensiones y disputas hacia el interior del instituto político.

Para Marco Antonio Gómez González, la crisis económica y política vivida por el país al término de la administración de Carlos Salinas de Gortari y el inicio de la gestión federal de Ernesto Zedillo Ponce de León, fue distinta a las vividas en años anterior, ya que enfrentó directamente a dos integrantes de primer nivel del partido oficial, el cual, a su interior, también manifestaba rupturas y desacuerdos, los que se agravaron a lo largo del

²¹⁰ ZORAIDA VÁZQUEZ, JOSEFINA, LORENZO MEYER, *México frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776-2000*, pp. 228-237.

sexenio del presidente Ernesto Zedillo, quien desde el principio de su mandato asumió la postura de lo que él llamó una "sana distancia" respecto de su partido, ya que como Jefe de Estado, gobernaría de igual manera para todos sin importar la filiación política, circunstancia esta que se alejaba de las posturas de los mandatarios anteriores.²¹¹

Un elemento a destacar bajo la gestión de Ernesto Zedillo fue el impulso a la Reforma Electoral de 1996, la que permitió que el Instituto Federal Electoral fuese un ente autónomo, independiente del gobierno, todo con la finalidad de que el país contara con un organismo encargado de supervisar y organizar elecciones confiables en aras de construir una nación verdaderamente democrática. Sin embargo, en el campo económico, las condiciones de la crisis obligaron al cierre de empresas y el desempleo creció, el gasto público bajó considerablemente afectando sobre todo al sector social, la administración federal devaluó la moneda que pasó de 3.45 pesos por dólar en 1994 a 9.57 pesos por dólar en el año 2000.

Ante tal situación, México acudió a instancias internacionales para solicitar préstamos que le ayudaran a solventar la crisis, gestiones que tuvieron poco éxito. Ejemplo de ello fue que el Congreso estadounidense se opuso a apoyar el paquete de préstamos a México, negándose a avalar el monto propuesto por el poder Ejecutivo y por el Fondo Monetario Internacional, ante lo cual, el presidente William Clinton en uso de poderes extraordinarios, aprobó el paquete financiero de 47,800 millones de dólares. Nuestro país dejó en prenda para garantizar el pago, los ingresos de las exportaciones petroleras. La crisis económica y política tuvo fuertes afectaciones en distintos sectores sociales, por lo que, para Marco Antonio Gómez, significó que el Partido Acción Nacional ganara la presidencia de la República en el año 2000, con lo que el partido oficial perdía su hegemonía de más de setenta años en el poder.²¹²

Lo anterior, nos permite observar de manera general el contexto histórico prevaleciente en nuestro país en las décadas en que el género musical del *rock* pasó de la censura y la marginación, a resurgir y convertir a México en un referente importante para el género musical en habla hispana. De esa manera y tras el Festival de Avándaro, los roqueros debieron buscar espacios y caminos para subsistir, siendo el “subterráneo” en que estuvo a su alcance. Esto llevó a que se habilitaran lugares como bodegas, terrenos baldíos y algunos

²¹¹ GÓMEZ GONZÁLEZ, MARCO ANTONIO, “La crisis de 1994-1995 en México”, pp. 112-119.

²¹² GÓMEZ GONZÁLEZ, MARCO ANTONIO, “La crisis de 1994-1995 en México”, pp. 140-146.

cines y teatros en los que se tocaba en pésimas condiciones, los que principalmente se ubicaron en la periferia de las grandes ciudades, sobre todo en el entonces Distrito Federal. Los conciertos o “tocadas” 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” o “fonquis”, nombre que se le atribuye al escritor de la época Parménides García Saldaña.²¹³

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 fonquis”, 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.

Para Federico Arana, la marginación padecida por el *rock mexicano* a lo largo de la década de los setenta y parte de los años ochenta, fue en gran medida por las trabas que el gobierno federal implementó para su difusión, pero también, debido a que los jóvenes de clase media se alejaron de él, razón por la cual, los empresarios del entretenimiento prefirieron promocionar al *rock* hecho en inglés y a la *música disco* que fue muy popular en la época.²¹⁴ La operación de estos lugares fue tolerada por las autoridades, principalmente por funcionarios de menor rango, los cuales pedían una parte de las entradas en todo el circuito para permitir el evento. Los organizadores de los “hoyos” fueron básicamente las mismas personas, uno de los más conocidos fue Francisco Aguilar conocido como “Paco Gruexxo”, quien operó en Tlatelolco por aproximadamente quince años.²¹⁵

Al asilarse en la periferia urbana, el *rock* se desmasificó y proletarizó, como consecuencia lógica, logrando con ello crear y reforzara una identidad social sobre todo entre los jóvenes del sector popular marginal. Envuelto el *rock* en un ambiente subterráneo y periférico, los “hoyos fonquis” fueron la respuesta a un ambiente de hostilidad, represión y

²¹³ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, p. 381.

²¹⁴ ARANA, FEDERICO, *Guaraches de Ante azul. Historia del roc mexicano*, pp. 304-305.

²¹⁵ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, p. 382.

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 que resistieron, siendo los más conocidos en ese circuito *El Ritual*, *Peace and Love*, *Love Army*, *Tinta Blanca*, *Javier Bátiz* y *Los Dug Dug's*.²¹⁶

Existe consenso al señalar que fue el *Three Souls in My Mind* encabezados por *Alex Lora* la agrupación que se estableció 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* o *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 los cuales conformaron pandillas peligrosas afirma Rafael González.²¹⁷

El *rock punk* surgió a mediados de la década de los setenta en Inglaterra en los barrios proletarios de ciudades como Londres, Liverpool y Manchester. La propuesta de éste género fue un sonido más “básico”, que 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 estadounidenses *Ramones*, *Talking Heads*, *Patti Smith* y *Television*. La palabra *punk* hacía referencia 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, cuando en México fue más visible y adoptado por jóvenes pobres que orgullosos proclamaron “Nuestro rey Cuauhtémoc fue el primer punk mexicano”.²¹⁸

A pesar del ambiente de prohibición y estigmatización que padecía el *rock mexicano*, a finales de los años setenta, comenzaron a surgir roqueros “post Avándaro”, que experimentaron y fusionaron distintos ritmos acompañados de letras originales en español. El grupo *Toncho Pilatos* originario de Guadalajara Jalisco incluyó música de mariachi en sus composiciones. Grupos como *Nuevo México* y *Al Universo*, utilizaron instrumentos prehispánicos. Para el final de la década, *Dangerous Rhythm* mezcló *rock* y *punk* con ritmos

²¹⁶ KAISER RUBLI, FEDERICO, “Hoyos Funkis. El refugio del rock en la era de la prohibición”, pp. 28-29.

²¹⁷ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, p. 382.

²¹⁸ AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, pp. 169-172.

latinos. De esta manera, estas bandas demostraron que era posible hacer *rock* con elementos representativos de la música y la cultura mexicanas.²¹⁹

En esos años, en la Ciudad de México comenzó a darse cierta apertura para la organización de eventos de música *rock* fuera de los “hoyos fonquis”. Los foros pertenecientes a la Universidad Nacional Autónoma de México como el teatro de Arquitectura y principalmente el Museo Universitario del Chopo, administrado por la escritora Ángeles Mastretta, fueron los primeros sitios que organizaron pequeñas presentaciones. Posteriormente Jorge Pantoja tuvo la iniciativa de crear el Tianguis Cultural del Chopo, que tuvo una vida errante hasta instalarse de manera definitiva en la Calle Aldama de la colonia Guerrero. Desde su inicio formal en 1980 y hasta nuestros días, ha sido un espacio generador de cultura donde los jóvenes se dieron cita para conocer las últimas noticias del mundo del *rock* tanto local como foráneo.

Esta apertura continuó a principios de los años ochenta y otros lugares relacionados con la Universidad Nacional abrieron sus puertas al *rock mexicano*. La Carpa Geodésica ubicada en la Avenida de los Insurgentes, el Foro Isabelino en la calle de Sullivan y el Foro Tlalpan dirigido por el cineasta Sergio García Michel, organizaron presentaciones donde las bandas roqueras pudieron mostrar su música. Siguiendo su ejemplo, foros privados como las librerías Gandhi y El Ágora, así como la tienda de discos Hip 70 que habilitó el segundo piso de su local comercial para pequeños conciertos, presentaban a grupos como *Dangerous Rhythm*, *Kenny and the Electrics* y el *Three Souls in My Mind* entre otros.

A mediados de la década en la zona de Coyoacán se abrió un pequeño lugar llamado El Cuervo, que presentaba a grupos que experimentaban con el llamado *rock progresivo* como *Cristal y Acero*. En la Avenida Miguel Ángel de Quevedo los integrantes de la agrupación *Kerigma* abrieron La Rockola, sitio donde se presentaban regularmente acompañados de otros grupos de reciente formación como *Botellita de Jerez*, *Chac Mool*, *Arpía* con *Cecilia Toussaint* en la voz, *Las Insólitas Imágenes de Aurora*, *Jaime López* y Rodrigo González “Rockdrigo”, todos con propuestas nuevas y cantando en español. Lo anterior representaba la esperanza de que el *rock* hecho en México podía comenzar a dejar la marginación que había padecido en la década anterior.²²⁰

²¹⁹ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, pp. 382-383.

²²⁰ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, p. 12.

Para Salvador Ruiz “Chava Rock”, los años ochenta representan la transformación del *rock* mexicano, ya que los distintos grupos buscaron dar los primeros pasos para construir una identidad propia interpretando composiciones originales en español. Las bandas con diferentes estilos encontraron una misma válvula de escape, los conciertos en los barrios populares, en algunos bares y peñas, en los foros universitarios y en algunos lugares privados, en ellos, el *rock* encontró su trinchera. Ejemplo de ello fueron los ya mencionados Tianguis del Chopo y el Foro Tlalpan, lugares donde músicos como *Jaime López*, *Rockdrigo González*, *Rafael Catana* y *Cecilia Toussaint*, permitieron con sus composiciones que el *rock mexicano* comenzara a salir del clandestinaje e iniciar una escena conocida como *rock callejero*.

La característica principal del mencionado estilo fue interpretar letras estrechamente relacionadas con la vida citadina. De esa forma, un grupo de artistas, músicos y compositores, crearon un movimiento que denominaron “Colectivo Rupestre”, que fundaron *Rafael Catana* y *Alain Derbez*, y donde también participaron *Roberto González*, *Roberto Ponce*, *Nina Galindo* y *Rockdrigo González*, éste último su integrante más conocido y quien escribió “El Manifiesto Rupestre”. *Rockdrigo González* falleció a la edad de 34 años el 19 de septiembre de 1985 a causa del sismo que sacudió a la Ciudad de México, aún no grababa ningún disco, pero un casete que él mismo vendía en sus conciertos permitió que sus composiciones fueran conocidas. Tras su muerte el colectivo perdió fuerza y no tardó en disolverse.

En el segundo lustro de la década de los ochenta, fue notoria la presencia de grupos de *rock*, *rock progresivo*, *metal* y *punk*. La mayoría de sus letras empleaban un lenguaje citadino y continuaban haciéndolo en español, lo que cada vez atraía a más jóvenes a las presentaciones en vivo. A esta incipiente escena roquera se sumó la provincia mexicana con *La Cruz* originarios de Tijuana, *Fongus*, *Megatón* y *El Personal* de Guadalajara, *Zebra* de Puebla, *Tex Tex* de Tlaxcala, quienes, junto a los capitalinos *Mamá Z* y *Trolebús*, continuaban resistiendo y promoviendo el *rock* mexicano en los aún vigentes “hoyos fonquis” y foros antes mencionados. A este *rock* se le conoció con calificativos como “bandoso”, “duro”, “macizo”, “marginal” o el término más conocido “urbano”, movimiento que, sin llegar a desaparecer, se diluyó a principios de la década de los noventa ²²¹ pero persiste hoy día.

²²¹ CHAVA ROCK, “Rupestres, bandosos, callejeros, urbanos. Movimientos en las entrañas de la ciudad”, pp. 8-9.

En el plano internacional, en Estados Unidos e Inglaterra los géneros *pop* y *rock* representaron para la industria del entretenimiento negocios lucrativos a nivel mundial. Por lo que corresponde a dichos géneros en lengua castellana, España y Argentina fueron 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 locales exponentes tanto del *pop* como del *rock*.

Pese a dicha situación y a que los jóvenes mexicanos de clase media mostraban para esos años también su interés y acercamiento al género musical en español, seguía existiendo resistencia por parte de los medios para promocionar de manera abierta y decidida al *rock* local, de igual manera, las autoridades gubernamentales continuaban negando permisos para realizar conciertos más grandes. A la par, pequeñas disqueras nacionales independientes como Discos Pentagrama dirigida por Modesto López, Denver, Roll n' Roll Circus, Dark Side, Genital Productions, Dodo, Grabaciones Lejos del Paraíso, Opción Sónica y Discos Rockotital, todas ellas con limitaciones naturales asumieron el reto de promocionar a grupos de *rock* mexicanos.²²²

La disquera independiente más conocida fue Comrock. Fue creada por el músico y productor Ricardo Rocha. La compañía se dio a conocer con el disco titulado “Éxitos de”, en el que participaron *Kenny and The Electrics* con los temas “Me quieres cotorrear” y “A Woman in Love”, *Dangerous Rhythm* 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”. Distinto al disco, los grupos comenzaron a utilizar su nombre en castellano en sus presentaciones en vivo. Otras producciones fueron “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.

Comrock operó de 1985 a 1988, durante prácticamente todo este tiempo enfrentó problemas financieros y administrativos, sobre todo en su relación con la empresa 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

²²² AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, p. 190.

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.²²³

El trabajo de las grabadoras independientes logró que la radio mexicana comenzara a incluir *rock* en sus programas. Las pioneras fueron Rock 101 y Radio Educación. La primera fue la encargada de organizar conciertos masivos de *rock* donde se dio prioridad a grupos extranjeros de origen anglosajón y de habla hispana. En 1988 la estación presentó a los grupos españoles *La Unión* y los *Toreros Muertos* en el centro nocturno Rock Stock y a *Radio Futura* en el Hotel México, en marzo a *Joaquín Sabina* y en abril a los argentinos *Enanitos Verdes* en el Auditorio Nacional, al español *Miguel Ríos* en la Plaza de Toros México, en mayo a los ingleses *The Outfield* y en junio a la agrupación originaria de Jamaica *Chalice* en Rock Stock y en diciembre, a los españoles *Mecano* en la Universidad del Valle de México.

Rock 101 organizó en ese año 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*. En 1989 organizaron 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, 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*.

Nuestro país padeció por aproximadamente tres lustros la escasez de conciertos masivos. En los años ochenta fueron esporádicos los realizados que algunos han quedado en el olvido, como el realizado por los grupos *Chac Mool* y los tapatíos *Sombrero Verde* que años más tarde cambiarían su nombre a *Maná* en 1984 en el Hotel México, recinto que fue escenario de varias presentaciones más. A partir de la segunda mitad de la década los conciertos internacionales aumentaron, de igual manera la oportunidad para que las

²²³ “COMROCK. Una clave para el resurgimiento del rock mexicano”, pp. 50-51.

agrupaciones mexicanas mostraran su música. La mayoría de estos conciertos se realizaron en provincia, ya que en la capital del país prevalecía un veto a este tipo de expresiones juveniles. Ejemplo de ello fue el Festival de Acapulco llevado a cabo en 1986 organizado por el entonces gobierno del estado de Guerrero, ahí se presentaron músicos internacionales como *King Kobra*, *Quiet Riot*, y *La Toya Jackson*, acompañados por los mexicanos *Taxi* y *El TRI* quienes abrieron el evento.

Se realizó también la presentación de *Rod Stewart* en 1989 en el estadio de fútbol “La Corregidora” en Querétaro. A pesar de los problemas de organización, de la gente que entró sin boleto y el no respetarse los lugares asignados, el evento transcurrió sin eventos que lamentar, los grupos nacionales que abrieron fueron *Neón y Bon* y *los Enemigos del Silencio*. De esa manera, en 1988 las disqueras que operaban en México comenzaron a 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*.²²⁴ A pesar de lo anterior, el *rock mexicano* continuó sin recibir apoyo de medios y disqueras para poder dejar la marginación y tener presencia a nivel nacional, sin embargo, los grupos continuaban haciendo *rock* y presentándose en vivo, lo que no tardaría en rendirles frutos.

²²⁴ “Conciertos masivos”, p. 90.

II.6.- Los años noventa. El rock mexicano resurge y se diversifica.

El Hotel México fue un recinto donde se presentaron grupos de *rock* desde 1984. La construcción del inmueble permaneció sin culminarse durante varios años, por lo que la estructura se movía con la vibración de la música simulando un sismo de baja intensidad. A partir de la segunda mitad de la década la organización de los eventos en dicho lugar mejoró. Ahí tocaron en repetidas ocasiones los españoles *Radio Futura* y el argentino *Miguel Mateos*, quienes alternaron con los locales *Botellita de Jerez*, *Kenny* y *los Eléctricos*, *Ritmo Peligroso*, *Sombrero Verde*, *Neón*, *Las Insólitas Imágenes de Aurora* y *Chac Mool* entre otros. Éste último grupo se presentó en la Monumental Plaza de Toros de Monterrey en 1985 con una producción y organización precarias, sin embargo, el recinto lució lleno, lo que mostró que en provincia el interés por el *rock* nacional era similar al de la capital.²²⁵

La consolidación de la escena roquera internacional tanto en inglés como en español y el renovado gusto de los jóvenes clasemedieros por los conciertos masivos, dieron paso a que la radio en México se acercara al *rock* en español promoviendo eventos durante toda la década de los noventa. 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 de las autoridades apertura y mayores derechos.

A la par, la Frecuencia Modulada (FM) despertó el interés de los inversionistas para apostar por nuevos estilos y maneras de hacer programas radiofónicos. La cobertura y la audiencia aumentaron en el país llegando a un 65% del territorio para finales de la década. En lo referente al *rock*, varias estaciones 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 se refiere, las pioneras fueron Radio Hits “El gran sonido” que después cambió su nombre a Hits FM y en 1988 a Stéreo 97.7, así como Radio UNAM y Radio Educación, que siempre estuvieron sujetas a las exigencias de los funcionarios en turno que las dirigieron.

²²⁵ “Conciertos masivos”, p. 90.

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 captaron de inmediato la atención de la audiencia juvenil. Emulando a Rock 101, su competencia directa, en diciembre de 1989 organizaron el Festival de Bandas en la azotea del edificio del 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* en español y aunque en menor medida, al *rock* hecho en México.²²⁶

Sin negar la apertura que la radio mexicana tuvo con el *rock* en español, todavía hacía el final de la década de los ochenta el género musical local no recibía cobertura y apoyo como para tener presencia a nivel nacional, mucho menos, para que los grupos tuvieran la oportunidad de grabar un disco y darse a conocer. Por ello, pocos fueron los considerados para los conciertos organizados tanto por las radiodifusoras como por las disqueras internacionales radicadas en nuestro país. Si bien, los conciertos que se realizaban en Rockotital, recinto ubicado en la Ciudad de México que regularmente presentaba bandas mexicanas con la obligación de mostrar material original y en español eran anunciados por la estación Rock 101, los grupos no eran programados de forma continua.

Escenario distinto se vivía en España y Argentina, naciones de habla hispana donde el *rock* en español se consolidaba gracias a los fenómenos musicales y culturales conocidos como “La Movida Madrileña” después “Movida Española” y el “Rock Nacional” respectivamente, los cuales fueron apoyados por sus estaciones de radio, las que nunca tuvieron inconveniente en transmitir simultáneamente *rock* anglosajón junto al que se hacía en castellano, circunstancia que en México seguía mostrándose como un tabú. Por ello, Rafael González considera que las radiodifusoras mexicanas se resistieron en un primer momento a programar a grupos locales que fueron promocionados por el proyecto denominado *Rock en tu Idioma*, diseñado en su inicio para difundir en México a grupos de *rock* y *pop* argentinos y españoles principalmente.²²⁷

²²⁶ PALACIOS, JULIA, “La Radio en la Capital”, pp. 92-93.

²²⁷ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, p. 23.

Consideramos que el contexto y circunstancias antes descritas, llevaron al director general de la compañía disquera BMG Ariola el español Jesús López a encargar al director de la línea de *rock* el mexicano Herbé 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 años 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*. También, fue promotor del tamaulipeco *Rigo Tovar*, cantante y compositor de los géneros *tropical* y *cumbia* principalmente.

En 2002 Herbé Pompeyo fue entrevistado por Jorge E. González Ayala para la revista mexicana “La Mosca en la Pared”, donde mencionó que fue él quien inventó el nombre *Rock en tu Idioma* y también diseño el logotipo. Señaló que al entrar a BMG Ariola en 1986 tuvo acceso al material discográfico de grupos españoles y argentinos, lo que 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 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.

El productor argentino llegado a México en 1987 Óscar López, quien había sido pieza clave para promocionar en México a los argentinos *Soda Stereo*, *GIT*, *Miguel Mateos* y a los españoles *Radio Futura*, menciona en la entrevista que conocieron de primera mano el trabajo de los grupos mexicanos *Alquimia* banda formada por *Margarita Saavedra*, *Neón* y *Botellita de Jerez* que tocaban regularmente en el bar considerado gay El Nueve propiedad de Manolo Fernández Pero fue *Caifanes* quien llamó su atención por lo que se tomó la decisión de firmarlos junto a *Neón* y a *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio* a los que López conoció en una manifestación estudiantil donde la banda tocaba arriba de un camión. Posterior a ello, realizaron un concurso de bandas donde resultaron ganadores *Los Amantes de Lola* a quienes también invitaron a sumarse al proyecto.

Jorge Chiwo, gerente de marca de la disquera BMG durante esos años y pionero en la realización de conciertos y giras en México con los españoles *Mecano*, *Radio Futura* y *Joaquín Sabina* así como con los argentinos *Soda Stereo* y *Enanitos Verdes*, relató a

González Ayala que en esos años era precaria la infraestructura para llevar a cabo un concierto masivo en México, además de que era complicado controlar a ciertos sectores del público asistente, circunstancia que llevó a asociar al *rock* con la violencia, por lo que autoridades y radiodifusoras temían dar los permisos correspondientes y programar esa música en sus emisiones, pero lo que era innegable era el talento de los grupos de *rock mexicano*. Menciona que sus propuestas se generaban de las necesidades de los distintos sectores sociales de donde provenían, por esa razón, había que promoverlos, ahí es donde entró la disquera.²²⁸

México había representado un punto de referencia para el lanzamiento y consolidación de artistas iberoamericanos como se mencionó líneas atrás, sin embargo, esta situación no se estaba dando con roqueros de habla hispana, ya que hasta el final de la década que nos ocupa el *rock* mexicano y cantado en español seguían proscritos por la mayoría de los medios de comunicación que 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 asegura Rafael González.

Razón por la cual el autor considera 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 Herbé Pompeyo creó el concepto mercadológico *Rock en tu Idioma* bajo el auspicio de la disquera transnacional BMG Ariola. La intención primaria fue introducir al mercado mexicano a los grupos españoles y argentinos para 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 por las radiodifusoras, la disquera convocó a un concurso donde los ganadores fueron *Los Amantes de Lola* por lo que firmaron un contrato para grabar un disco.

La compañía ya había firmado con *Caifanes*, *Neón* y la *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, los cuales ya contaban con material original, Rafael González agrega a las agrupaciones *Alquimia*, *Asha* y *Fobia* al proyecto. Con todos se realizó una gira en la capital

²²⁸ GONZÁLEZ AYALA, JORGE E. “A quince años de Rock en tu idioma”, pp.18-19.

y al interior de la República la que tuvo gran aceptación, por lo que otras compañías disqueras decidieron firmar a otras bandas, así, WEA firmó con *Café Tacvba*, Polygram con *Sombrero Verde* que pronto cambiarían su nombre al de *Maná*, Discos Melody firmó 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 medios de comunicación, los cuales mostraron apertura para programarlos. Por su parte, las autoridades, antes reacias a permitir eventos masivos de *rock*, concedieron permisos para que se llevaran a cabo. De pronto el *rock* mexicano comenzó a tener espacios para su difusión, los que le habían sido negados por más de quince años.²²⁹

José Agustín afirma que fue el consorcio de medios Televisa el que inventó la campaña *Rock en tu Idioma* para promover a los grupos y cantantes de *pop* extranjeros y a los artistas creados por la empresa como *Garibaldi*, *Caló*, *Alejandra Guzmán* hija de Silvia Pinal y *Enrique Guzmán* ex *Teen Tops*, *Gloria Trevi* y a las ex integrantes del grupo *Timbiriche* *Thalía* y *Bibi Gaytán*, con lo que dejó de lado a muchos roqueros que siguieron presentándose en los aún existentes “hoyos fonquis” y en el mejor de los casos, en espacios culturales y universitarios. Agustín reconoce que dicho proyecto ayudó a bandas como *Caifanes*, *Maldita Vecindad*, *Café Tacvba* y *Santa Sabina* 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.²³⁰

Lo anterior contrasta con lo señalado por los directamente involucrados en el proyecto *Rock en tu Idioma*, quienes mencionan que la idea principal de crear un sello discográfico fue para promocionar a grupos de *pop* y *rock* españoles y argentinos, pero al saber de la existencia de grupos mexicanos de *rock*, tomaron la decisión de promocionarlos, ejemplo que fue seguido por otras disqueras. Salvador Romo López mejor conocido como *Sabo Romo*, bajista de *Caifanes* entrevistado también por Jorge González Ayala para la revista “La Mosca en la Pared” menciona que la intención del grupo era conseguir dinero para grabar un disco y presentarlo en España, ya que en México era imposible, situación que cambió cuando fueron invitados por Herbé Pompeyo para realizar una gira con otros grupos auspiciados por

²²⁹ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, pp. 20-21.

²³⁰ AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, pp.191-192.

Rock en tu Idioma. Ante el éxito de la misma, lograron firmar contrato para grabar un disco y ser promocionados.

Sabo Romo señala que, si bien se les impusieron condiciones, el grupo mantuvo control en otros aspectos, ejemplo de ello fue cuando se les indicó que su vocalista Saúl Hernández debía aparecer en la portada de la revista ERES propiedad del grupo Televisa, se negaron, argumentando que ellos eran un grupo y como tal debían ser publicitados. Situación similar fue cuando fueron invitados al programa televisivo “Siempre en Domingo”, el cual se transmitía en vivo todos los domingos por el canal 2 del grupo Televisa donde eran presentados regularmente los artistas que tenían contrato con la televisora, *Caifanes* se negó a aparecer en el programa hasta que se respetará su condición de que no hubiera entrevista y cantar su tema “Será por eso”, lo cual fue aceptado por las partes involucradas.

Para *Sabo Romo*, en esos primeros momentos de impulsar *Rock en tu Idioma* se creó un sólido bloque y camaradería entre los distintos grupos que pertenecieron al proyecto y los que no, si algún grupo carecía de instrumentos o equipo para una presentación en vivo, quien los tenía se los prestaban, la idea era clara, promocionar a todas las bandas de *rock* mexicano del momento. Sin embargo, dicho bloque comenzó a diluirse cuando los grupos tuvieron la oportunidad de grabar sus materiales fuera del país y ser promocionados de forma individual. Señala que *Caifanes* había logrado éxito en el circuito subterráneo, lo que les permitió ser considerados para la gira nacional y posteriormente para entrar al estudio, gira en la que no hubo artistas de la empresa Televisa, únicamente roqueros mencionó *Sabo*.

Al iniciar la década de los noventa el sello discográfico *Rock en tu Idioma* se transformó en *Rock de los noventa* y posteriormente en *Culebra*, sello independiente que hasta el fin del siglo XX impulsó a bandas de *rock* mexicano. Durante toda la década contó con la infraestructura de distribución y venta de la disquera BMG Ariola, lo que permitió que grupos como *La Lupita*, *La Castañeda*, *La Cuca* y *Santa Sabina* entre otros se dieran a conocer. En ambos proyectos estuvo involucrado Jorge Chiwo que al ser entrevistado por Jorge González afirmó que durante esos años existió mucho talento en México y únicamente hacía falta impulsarlo.²³¹ Esto permitió que los distintos grupos llegaran al interior del país de donde también el *rock* comenzó a surgir, lo que enriqueció el movimiento que daba sus primeros

²³¹ GONZÁLEZ AYALA, JORGE E. “A quince años de Rock en tu idioma”, p. 19.

pasos y que se prolongaría hasta el final del siglo XX, en ello radica la importancia de dichos proyectos, sobre todo de *Rock en tu Idioma*.

Como señalaron los impulsores 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 en España, fue un movimiento juvenil, contracultural, espontáneo, generador de corrientes musicales, moda y estética, fue un estallido de sexualidad y sensualidad que influyó al cine, al teatro, a la literatura y a la pintura que 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.

A partir de esos años muchos grupos de *rock* y *pop* surgidos de dicho movimiento lograron éxito masivo, altas ventas de sus discos y su internacionalización. A nuestro país muchos llegaron desde finales de la década de los ochenta como *Radio Futura*, *Los Toreros Muertos*, *Danza Invisible*, *La Unión*, *El Último de la Fila*, *Alaska* y *Dinarama* con María del Olivo Gara Jova “Alaska” en la voz, *Nacha Pop*, *Duncan Dhu*, *Olé Olé* con su vocalista María Marta Sánchez, *Mecano* con Ana Torroja en la voz y *Los Hombres G* entre muchos otros más, todos, encasillados en el concepto *rock pop* que recién comenzaba a ser utilizado como categoría dentro de la industria del entretenimiento. En nuestro país y Latinoamérica *la movida española* fue ampliamente promocionada, tanto que muchos grupos desconocidos en la Península Ibérica lograron éxitos de venta de sus materiales gracias al trabajo de disqueras y medios de comunicación locales que los difundieron.²³²

En 1982 Argentina y el Reino Unido libraron una guerra por la soberanía de las Islas Malvinas, la derrota de país sudamericano trajo consigo que el gobierno encabezado por la Junta Militar, la cual en el año de 1976 diera un golpe de estado al gobierno constitucional de la presidenta María Estela Martínez de Perón, prohibiera a las emisoras de radio programar toda música proveniente de Inglaterra, entre ella, el *rock*. De igual manera, la derrota militar

²³² “España nos exporta el rock en tu idioma”, pp. 74-75.

provocó que la dictadura militar terminara, dejando tras de sí, desapariciones, tortura y represión. Lo anterior detonó una explosión sonora sin paralelo en la historia del *rock* en español, los músicos argentinos lograron crear un sonido que retomaba los orígenes de la llamada “ola inglesa” previa al conflicto, la que mezclaron con sus ritmos y voces porteñas, rosarinas, mendocinas y cordobesas, creando un *rock* profundo, solitario, poético y grandioso según lo define la revista “Rolling Stone México”, el cual, recibió el nombre de *Rock Nacional*.²³³

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 gracias a la edición de sus discos, sin embargo, mucho de su trabajo se conoció hasta la década de los noventa. *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 tenía los derechos de varios de los grupos surgidos de dicho movimiento, por lo que su comercialización fue total. También llegaron *Miguel Mateos*, *Raúl Porchetto*, *GIT*, *Virus*, *Los Enanitos Verdes*, *Los Fabulosos Cadillacs* y *Fito Páez*, 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 como el “padre del rock argentino” por su larga trayectoria.

Para la revista Rolling Stone México, el estilo de composición de los roqueros argentinos fue más “denunciante, rebelde y contestatario del surgido y aportado por España, ya que hablaba de temas más terrenales, se lo tomaron en serio” sostiene la publicación. Los distintos grupos demostraron a la industria del entretenimiento que podía hacerse *rock* en español de calidad y a la vez ser un negocio redituable. También, ayudaron a la profesionalización en la realización de conciertos masivos en nuestro país, de igual manera, influenciaron con su música a varios de los roqueros mexicanos que ya contaban con una trayectoria y de los nuevos que estaban surgiendo, mucho debido al trabajo de productores musicales que apostaron por ellos, por lo que su música pudo conocerse también en Argentina.²³⁴

Rock en tu Idioma promocionó a las bandas mexicanas *Alquimia* de *Margarita Saavedra*, *Los Amantes de Lola*, *Fobia*, *Neón*, *Maldita Vecindad* y *Los Hijos del Quinto Patio*

²³³ “La Movida Española y la Nueva Generación Argentina”, p. 72.

²³⁴ “Internacionalización del rock argentino”, pp. 83-85.

y a *Caifanes*, la intención fue crear una escena roquera local redituable en términos económicos. Todos los grupos realizaron una gira por la República y grabaron un disco por separado, pero fueron *Maldita Vecindad* y *Caifanes* las bandas que en ese momento lograron captar la atención de la mayoría los jóvenes asistentes a los conciertos, lo que se reflejó en la venta de sus discos, motivo por el cual se convinieron en punta de lanza del proyecto. Por lo anterior, consideramos que dicha iniciativa fue el detonante para que el *rock mexicano* viviera un renacimiento después de década y media de marginación, lo que no hubiese sido posible sin la persistencia de los músicos que resistieron en esos años, al talento y calidad de los grupos surgidos en la década de los ochenta y a la influencia de los movimientos surgidos tanto en España como en Argentina.

La década de los noventa comenzó con un panorama alentador para el *rock mexicano* que se extendió a toda la República y recuperó espacios incluida la televisión. Las bandas más exitosas en lo comercial fueron *Caifanes*, *Maldita Vecindad*, *Café Tacvba* y los tapatíos *Maná*, agrupación que fue la más conocida en el extranjero. A la par, surgieron bandas tan diversas en cuanto a sus propuestas y estrato social de donde surgieron como *Ninot*, de poca duración, *Bon y los Enemigos del Silencio*, *Fobia*, *Los Amantes de Lola*, *Santa Sabina* liderada por *Rita Guerrero*, *La Castañeda*, *Tex Tex*, *Kerigma*, *Luzbel*, *La Cuca*, *Rostros Ocultos*, *Real de Catorce*, *Transmetal* y *Molotov* entre muchos otros, quienes junto a los “veteranos” *El TRI*, *Kenny y los Eléctricos* con *Kenny Avilés* en la voz, *Botellita de Jerez*, *Ritmo Peligroso* y *Cecilia Toussaint*, sentaron las bases para que el *rock mexicano* fuese un referente en el ámbito hispano y rápidamente convertir a México en una plataforma para la difusión del *rock* en español.

En cuanto a *rock mexicano* se refiere, la década de los noventa se caracterizó por la multitud y diversidad de grupos que surgieron, lo que continuó hasta el fin del siglo. José Agustín menciona que, de todos los géneros relacionados con el *rock* como el *punk*, *metal*, *hard rock*, *ska*, *rock pop*, hubo representantes en la escena roquera mexicana, la que se enriqueció por grupos surgidos de toda la República. La infraestructura para los conciertos mejoró, lo que permitió que artistas referentes de la escena internacional vinieran con más frecuencia a nuestro país. Así lo hicieron *The Rolling Stones*, *U2* y *Pink Floyd* entre otros, los que se presentaron en sitios como el Palacio de los Deportes, el Auditorio Nacional y el

Autódromo “Hermanos Rodríguez” principalmente, sin embargo, pocos grupos mexicanos tuvieron la oportunidad de alternar con ellos a pesar de la popularidad de la que gozaban.²³⁵

Con lo anterior coincide Rafael González al señalar que la década se caracterizó por mostrar un panorama dinámico para el *rock mexicano*, propiciado por el proyecto *Rock en tu Idioma* y por las disqueras que habían firmado con los distintos grupos de *rock*, los cuales eran programados con regularidad en las estaciones de radio y alternaban con grupos españoles y argentinos principalmente. Los conciertos masivos eran ya una constante sobre todo de grupos anglosajones que esporádicamente compartían escenario con bandas mexicanas. Así llegaron a México, además de los ya señalados, *INXS*, *Sting*, *Paul McCartney* entre otros, que tomaron en cuenta al país para sus giras internacionales. Sin embargo, estos eventos se dirigieron comercialmente a clases medias y altas debido al costo elevado de las entradas. Por su parte, los eventos de *rock mexicano* en términos generales fueron accesibles y apoyados por los jóvenes de clase baja y proletaria.

Para el autor, lo anterior resulta paradójico ya que el público que mantuvo vivo al *rock mexicano* durante los años de marginación y prohibición, ahora era excluido de algunos eventos. A la par, a pequeña escala surgieron una diversidad de foros que presentaban a grupos locales principalmente ubicados en la Ciudad de México. Lugares como La Diabla, el Bulldog, el Dada X y El Antro, se sumaron a los ya conocidos Rock Stock, el Lucc y el lugar por excelencia Rockotitlán. En Monterrey surgió el Café Iguana y en Guadalajara el Centro Cultural Roxy, sitios que serían importantes para los movimientos roqueros surgidos en dichas ciudades. Las disqueras independientes siguieron con su trabajo de apoyar a grupos de *rock* no contemplados por las grandes disqueras internacionales, entre las de mayor alcance estuvieron Discos Rockotitlán y Discos Denver.

En términos generales, el *rock mexicano* gozó durante este tiempo y hasta el final del siglo de una atención sólo comparable con la de los años sesenta. Esto ayudó a que se creara una incipiente industria en la que surgieron representantes, ingenieros de sonido, técnicos de escenario, transportistas y managers, lo que contribuyó también a generar empleos tanto en la capital como en provincia por las giras de los distintos grupos. Ante la proliferación de los mismos, a mediados de la década, la compañía BMG Ariola creó *Discos Culebra* en sustitución de los proyectos *Rock en tu Idioma* y *Rock de los noventa*, la idea fue firmar y

²³⁵ AGUSTÍN, JOSÉ, *La Contracultura en México*, p.192

promocionar a bandas emergentes sin destinar grandes sumas de dinero, lo que permitió que se dieran a conocer ampliamente grupos como *La Lupita*, *La Cuca* de Guadalajara y *Santa Sabina*. Idea que también fue replicada por otras disqueras, así Sony Music creó El Mazo, EMI a Tómbola Recordings y PolyGram a Discos Manicomio.

Lo anterior, menciona González, permitió a grupos con largas trayectorias como *Botellita de Jerez* y *El TRI*, seguir grabando discos y llegar a otras ciudades de la República donde antes no se habían presentado. Pero destaca que dichos proyectos dieron la oportunidad de conocer a grupos no necesariamente de la capital del país como era una constante. De Guadalajara se dio a conocer a *La Dosis* con *Sara Valenzuela* en la voz y de Ciudad Satélite en el Estado de México a *Resorte*. El Norte de la nación nuevamente aportó a la escena roquera una variedad de agrupaciones que fue difundida como “La avanzada regia” proveniente principalmente de Monterrey, grupos como *Plastilina Mosh*, *Control Machete*, *Zurdok Movimiento*, *Inspector*, *El Gran Silencio* y *Jumbo*, junto a los capitalinos *La Gusana Ciega* y *Titán*, aportaron variedad de estilos y propuestas a la escena roquera mexicana.²³⁶

Para Laura Martínez, el proceso de comercialización del *rock mexicano* iniciado en la década de los ochenta permitió que el género musical fuera apropiado por diferentes sectores sociales, ya que se diversificó su audiencia al llegar a un número mayor de consumidores que no necesariamente se concentraban en grandes ciudades ni pertenecían a una clase social exclusiva. Otro elemento que puede destacarse de estos años es que los roqueros mexicanos retomaron ritmos, géneros musicales y abordan temas locales, lo que les permitió diferenciarse del *rock* anglosajón y del hecho en español que se comercializaban en el país, logrando crear un *rock mexicano* con el que varios sectores de la audiencia se pudieron identificar.

De igual manera, la politización de algunos músicos y de ciertos sectores del público roquero fue significativa, propiciado en gran medida por el proceso electoral de 1988 donde la izquierda logró una mayor participación de jóvenes, sobre todo de estudiantes, así como de sectores sociales que se pronunciaron en contra de la hegemonía del régimen oficial y acusaron fraude en las elecciones federales. Destaca la postura asumida por el grupo *Santa Sabina* y de su vocalista *Rita Guerrero* a favor de las comunidades indígenas de Chiapas,

²³⁶ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, pp. 12-14.

sobre todo aquellas que simpatizaron con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional ante el cerco militar del cual fueron objeto, ejemplo que siguieron entre otros *Café Tacvba* y el grupo *Tijuana No* encabezados ya por *Cecilia Batista*.

Por lo anterior Laura Martínez menciona que, el *boom* vivido por el *rock mexicano* sirvió para que éste se incorporara a la industria cultural o del entretenimiento por medio de la venta de discos principalmente, sin embargo, no todos los grupos de esos años lograron acceder a la infraestructura de las empresas internacionales, por lo que muchos músicos del género *rock* y sus derivados no lograron dar a conocer sus producciones. Al avanzar la década, los distintos grupos buscaron lograr un equilibrio entre acceder a las posibilidades de difusión y comercialización de su música por parte de la industria del entretenimiento sin tener que renunciar a sus distintas propuestas creativas, muchas de ellas surgidas de la cultura subterránea, marginal y popular. Ese fue el reto.²³⁷

Rafael González destaca que en 1998 llegó el primer gobierno de la Ciudad de México elegido democráticamente por los ciudadanos. El triunfo fue para el Ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas, entonces candidato del Partido de la Revolución Democrática (PRD) con orientación de izquierda. Lo anterior posibilitó la realización de conciertos de *rock* en apoyo a las comunidades desplazadas por el conflicto en Chiapas. De igual manera, debe señalarse menciona González, que pocos grupos se involucraron para brindar apoyo a las comunidades y al movimiento zapatista, otros, aun simpatizando con dicha causa, prefirieron no manifestarlo abiertamente para no perder el respaldo de sus disqueras o de medios de comunicación. Sin embargo, grupos como *Café Tacvba*, *Maldita Vecindad*, *Resorte*, *Tijuana No*, *Botellita de Jerez*, *Panteón Rococó*, *Guillermo Briseño* y *Santa Sabina* encabezados por *Rita Guerrero*, fueron de los más decididos en mostrar su apoyo al movimiento indígena. Fue este evento el que marcó la década de los noventa en México, razón que requiere de una investigación más profunda afirma González.²³⁸

Ejemplo de la consolidación de la industria del entretenimiento durante la década de los noventa fue la expansión de la cadena estadounidense de televisión MTV, la cual se destacó por la transmisión de videos musicales, lo que impulsó esta forma novedosa de

²³⁷ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, LAURA, *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*, pp. 60-66.

²³⁸ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, p. 23.

promocionar a los artistas de la escena musical internacional. Ante el auge del *rock* en español el canal decidió crear la versión para Latinoamérica en 1993, proyecto que ayudó a comercializar el *rock* a nivel continental. Si bien esto respondió a los intereses comerciales, también sirvió para difundir el trabajo de grupos surgidos de Perú, Chile, Argentina, Colombia, España y por supuesto México. Concepto que replicó la empresa Televisa al crear el canal de videos Telehit, el que programó simultáneamente grupos de *rock* y *pop* con otras propuestas musicales, dando prioridad a los músicos que tenían contrato con la empresa.²³⁹

Al final del siglo XX las grandes discográficas cesaron contrato con muchos de sus artistas, conservando su relación con aquellos que les eran más redituables, lo que afectó a varios de los grupos de *rock mexicano*, por lo que muchos buscaron continuar su trabajo de forma independiente y para otros, significó terminar con su trayectoria, obligándolos a buscar otros proyectos. Nuevamente las disqueras independientes fueron un factor relevante para la promoción del *rock mexicano*, una de las más importantes fue Opción Sónica creada por Edmundo Navas. La compañía nació en 1987 y operó hasta el 2003. La intención a lo largo de su existencia fue dar a conocer grupos y artistas “raros” y “adelantados”. Para finales del siglo, la compañía dio a conocer a distintos grupos, entre los que destacaron *Salón Victoria*, *Los Esquizitos*, *Iraida Noriega*, *Lost Acapulco*, *La Barranca* entre otros. Surgió también la disquera independiente Antídoto del 2002 al 2005, que dio a conocer a grupos *Dildo*, actualmente *DLD*, *Monocordio* entre otros más.

La mayoría de las disqueras independientes que surgieron en México se caracterizaron por su diversidad en cuanto a propuestas musicales ofertadas, las que hemos destacado en líneas anteriores centraron su oferta en los géneros del *rock*, *punk*, *surf* y *jazz*. El carecer de una infraestructura “global”, les impidió tener un alcance mayor, pero su trabajo fue fundamental para dar a conocer las propuestas de los distintos grupos de *rock* surgidos en México.²⁴⁰ De esa manera, el *rock mexicano* del nuevo milenio siguió buscando abrirse camino en un país que también experimentó cambios, siendo uno de los más significativos la transición política a nivel federal con la derrota del partido oficial (PRI) que permaneció en el poder por aproximadamente setenta años, sin embargo, muchos de los problemas que aquejaban a la sociedad continuaron sin resolverse.

²³⁹ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, pp. 15-16.

²⁴⁰ “Sellos independientes: sobrevivir a la crisis”, en: <https://www.pressreader.com/>, fecha de consulta: 01 de junio del 2022.

CAPÍTULO III.

APRENDO DE MIS PASOS, ENTIENDO EN MI CAMINAR.

MUJERES AL GRITO DE ROCK, 1980-2000.

Capítulo III.- Aprendo de mis pasos, entiendo en mi caminar. ²⁴¹ Mujeres al grito de rock, 1980-2000.

III.1.- Cecilia Toussaint, la diva del rock mexicano.

En el plano internacional, la década de los noventa mostró cambios para el género musical del *rock* y la escena a su alrededor. Lo anterior se debió al surgimiento de nuevas propuestas basadas principalmente en la mezcla de ritmos. Influenciados por el *rock*, el *hard rock* y el *punk*, cobraron fuerza géneros como el *grunge* y el *rock alternativo*, los que tuvieron sus principales exponentes en los grupos estadounidenses *Pearl Jam*, *Nirvana*, *Red Hot Chili Peppers* y *Rage Against The Machine*. Por otra parte, la nostalgia por el *rock* británico de los años sesentas inspiró a nuevas agrupaciones como *Oasis* y *Blur* que fueron catalogadas bajo el concepto de *brit pop*. La mezcla del *rap* con el *metal* propició la aparición del llamado *nu metal* donde destacaron los estadounidenses *Linkin Park*, *Korn* y *Deftones*.

Al agregársele ritmos melódicos al *punk* surgió lo que se conoció como *happy punk* o *pop punk*, que en los grupos originarios de los Estados Unidos de América *Blink 182* y *The Offspring* tuvo a sus mayores exponentes. Rafael González considera que la experimentación e innovación musical más importante en términos comerciales de la década de los noventa vino de la llamada *música electrónica*, la que permitió a los músicos convencionales explorar junto a los *discokeys* (Dj's) o monta discos, nuevos sonidos con la ayuda de las tecnologías de vanguardia, logrando crear estilos innovadores como el *trip hop* que tuvo como exponentes a las bandas británicas *Portishead*, *Morcheeba* y *Masiive Attack*, el *big beat* con *Fat Boy Slim* y *The Chemical Brothers* y el *drum and bas* de los también ingleses *Prodigy*.

En esa novedosa tendencia musical el autor destaca la figura de la cantante y compositora de origen islandés *Bjork*, quien llegó a ser considerada como un referente importante de esa innovadora forma de realizar composiciones musicales. Señala que fue una “científica” de los sonidos, ya que logró combinar lo humano de sus letras con las secuencias electrónicas, lo que la posicionó en el gusto del público joven de esos años. Todas las manifestaciones musicales antes señaladas tuvieron fuerte impacto en México, en gran medida difundidas por el naciente internet, influyendo con ello a los músicos locales. A pesar de lo anterior, en la escena internacional el *rock* enfrentó un desplazamiento por otros géneros

²⁴¹ Frase extraída del tema “De mis pasos” de Julieta Venegas, contenido en el disco “Aquí” de 1997.

musicales, pero el hecho en español y el mexicano principalmente experimentaron un auge significativo.²⁴²

Al igual que en el plano internacional, el *rock mexicano* de estos años se caracterizó por su tendencia a la experimentación, lo que produjo nuevos estilos musicales y culturales, dando lugar a una variedad de comunidades dentro del público roquero como los metaleros, raperos, gruncheros, skaseros entre otros, los cuales encontraron en el *rock* un elemento de identidad. De igual manera, es posible observar en ese periodo una mayor politización de grupos y público, lo que puede explicarse por los cambios que la sociedad y la política mexicana experimentaron a finales del siglo XX. Lo antes descrito tiene sus antecedentes en las elecciones de 1988, donde hubo una significativa participación de jóvenes en el proceso electoral, de igual manera, seis años después en el conflicto indígena en el estado de Chiapas, eventos que alimentaron el ánimo contra el partido en el poder y el sistema político imperante, motivando un mayor activismo social asegura Laura Martínez.²⁴³

Para la autora, la participación de la sociedad en la política ayudó también al relajamiento de la censura en los medios de comunicación, a la tolerancia en las críticas a políticos y sus acciones gubernamentales y fomentó la transparencia en los procesos electorales, lo que desembocó en la alternancia del poder del año 2000 con el triunfo del Partido Acción Nacional. Sin embargo, todo ello no modificó el proyecto económico del país, el cual, pretendía sujetarse a los lineamientos que proponía el pensamiento denominado neoliberal y permaneciendo como una constante las crisis económicas y sociales. Por otro lado, la apertura cultural y la tolerancia hacia manifestaciones alternativas y disidentes, generalmente surgidas fuera de los marcos institucionales, pueden ser consideradas como una respuesta de los gobernantes hacia las demandas de una sociedad cuyo descontento crecía y buscaba formas de expresarse, aunque, como ya se mencionó, el Estado no alteró el sistema político y económico imperantes.

Los factores anteriores y sobre todo la incorporación de la industria cultural y del entretenimiento durante las dos últimas décadas del siglo XX, favorecieron a la difusión del *rock mexicano*. Si bien muchos grupos fueron contratados por las empresas multinacionales para difundir su música, otros quedaron al margen, lo que les obligó a generar sus propios

²⁴² GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, pp. 16-17.

²⁴³ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, LAURA, *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura rock mexicano de finales del siglo XX*, p. 63.

espacios y canales de difusión, los que encontraron principalmente en las disqueras independientes, las que carecieron de vías de distribución masivas por lo que la venta de discos fue limitada. Para los grupos mexicanos surgidos durante ese periodo, la disyuntiva estuvo centrada en comprometer o no su trabajo a las exigencias de dicha industria, que, a decir de Laura Martínez, se enfocó cada vez más a satisfacer los gustos de una audiencia de mayor estatus económico.²⁴⁴

En concordancia con lo antes expuesto, María del Carmen de la Peza Casares considera que, la consolidación del *rock mexicano* comenzó en la década de los ochenta gracias a tres acontecimientos significativos. El primero de ellos fue la apertura del “Tianguis Cultural del Chopo” en octubre de 1980, donde con el paso de los años se desarrolló un mercado alternativo de discos al margen de los cauces comerciales y oficiales, lo que permitió se dieran a conocer las tendencias musicales a nivel mundial de la época. En segundo lugar, la solidaridad de algunos grupos de *rock* como *Santa Sabina* y *Maldita Vecindad* con la huelga estudiantil de la Universidad Nacional Autónoma de México de 1987 en contra del reglamento de pagos y examen de ingreso por considerarlos mecanismos de exclusión para los sectores populares, por último, el reconocimiento por parte del Estado y de la industria del entretenimiento de un mercado roquero compuesto por sus creadores y consumidores.

En el marco de la política económica neoliberal basada en la apertura de mercados implementada por el gobierno federal, el *rock* hecho en México fue promovido por la industria disquera internacional así como por la radio y televisión locales, permitiendo con ello que sus estilos y propuestas se dieran a conocer, lo que propició que el género llegara a distintos públicos gracias a que fue interpretado en español y con temáticas cada vez más relacionadas con el contexto cotidiano y forma de vida de los jóvenes de finales del siglo XX. A partir de ese momento el desarrollo del *rock mexicano* entró en constante tensión con las exigencias del mercado capitalista por tratar de mantenerse como una práctica cultural autónoma.²⁴⁵ Para la autora, a pesar de esa comercialización, la industria excluyó a grupos que no se sujetaron con sus lineamientos mercadológicos, sin embargo, hacia finales del siglo

²⁴⁴ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, LAURA, *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura rock mexicano de finales del siglo XX*, pp. 63-69.

²⁴⁵ DE LA PEZA CASARES, MARIA DEL CARMEN, *El rock mexicano. Un espacio en disputa*, pp. 43-47.

pasado las propuestas del *rock* mexicano contaron con variedad y calidad musical pudiéndose encontrar grupos en prácticamente todo el país.²⁴⁶

De esa manera, tanto en España, Latinoamérica y México, desde la década de los ochenta las disqueras y los medios de comunicación masivos se interesaron en el *rock* en español, por lo que pasó de ser una música marginal a convertirse en un movimiento basado en el idioma y cultura hispana que reclamó protagonismo, el que alcanzó en la década de los noventa. Es también en estos años cuando las mujeres conquistan más derechos y libertades, situación que se tradujo en mayor participación y protagonismo en el mundo del *rock* y por supuesto en el hecho en español, sin embargo, no todos los grupos integrados por mujeres o solistas alcanzaron la misma repercusión mediática que sus colegas músicos hombres.²⁴⁷ En nuestro país, el trabajo y propuestas de *Cecilia Toussaint*, *Kenny Avilés* y *Rita Guerrero*, abrieron camino para otras mujeres que se interesaran en el *rock*, razón suficiente para acercarse a su trayectoria.

Tere Estrada menciona que en ese tiempo fue el momento en que la juventud mexicana, sobre todo urbana, cobró notoriedad en el campo político, lo que puede explicarse porque dos terceras partes de la población del país no rebasaban los treinta años de edad, razón por la cual su participación en la política y en otras áreas de la vida social como la cultura fue cada vez mayor. Esto propició la apertura de los medios de comunicación que comenzaron a destinar contenidos para este sector de la población. En lo referente al *rock*, los jóvenes de distintas clases sociales se interesaron en el género, por lo que la proliferación de grupos fue significativa y los espacios para su difusión comenzaron a ser mayores. A pesar de que muchos grupos no lograron ser promovidos, sí tuvieron presencia importante en su localidad o dentro de círculos culturales donde manifestaron sus inquietudes y posturas contando con seguidores fieles.

Para la autora, fueron muchos los factores que en la década de los ochenta crearon un ambiente favorable para que se dieran avances en los derechos y libertades de las mujeres mexicanas. El estudio, el trabajo, el desarrollo de las comunicaciones, el acceso a la información, su propia lucha y rebelión, además de controlar y decidir sobre su fertilidad fueron elementos decisivos para que comenzaran a incursionar en actividades consideradas

²⁴⁶ DE LA PEZA CASARES, MARIA DEL CARMEN, *El rock mexicano. Un espacio en disputa*, pp. 99-100.

²⁴⁷ VÉLEZ VARGAS, ANABEL, *Mujeres del rock. Su historia*, p. 395.

exclusivas para varones. Aquellas mujeres que nacieron en los años sesenta tuvieron la fortuna, pero sobre todo la voluntad de estudiar, para ellas el matrimonio a temprana edad dejó de ser una prioridad como lo había sido para las mujeres de generaciones anteriores. Fueron fuertes, audaces y seguras de sí mismas, logrando con ello no tener miedo de su cuerpo y de su sexualidad.

Cada vez fue más notoria la presencia de las mujeres en distintos ámbitos de la vida social del país. En lo laboral, por ejemplo, muchas familias dependieron totalmente del salario percibido por ellas. También lograron incursionar en los medios de comunicación masivos, si bien en la televisión fue usual que aparecieran a cuadro, fue hasta esos años que la presencia de las mujeres conduciendo noticieros o programas donde se discutiera de temas relacionados con la política fue cada vez mayor. Misma situación se vivió en la radio, pese a ello, a la fecha poco se ha estudiado sobre el tema asegura Estrada. En lo referente al *rock*, era innegable que las puertas se habían abierto, sin embargo, las mujeres debieron enfrentar retos, había que construir el camino en un ambiente predominantemente masculino y con pocos referentes femeninos a seguir.²⁴⁸

A paso lento sugirieron compositoras e instrumentistas como *Margarita Saavedra* quien formó *Alquimia*, *Gabriela García* y *Sibila de Villa de Flor de Metal*, *Nohemí D' Rubín* y *Rosa Moreno* de *Iconoclasta* entre muchas otras. De igual manera, mujeres que interpretaban el llamado *canto nuevo* o *folk*, comenzaron a realizar composiciones de *rock*, tal es el caso de *María Eva Avilés*, *Laura Abitia*, *Nayeli Nesme* entre otras, pero destaca en este rubro la figura de *Cecilia Toussaint*, quien además del *jazz*, también incursionó en el *rock* hecho en español combinando presentaciones en foros culturales y universitarios, así como en los aún existentes “hoyos fonquis”. Todas ellas fueron aprendiendo el oficio roquero y se dieron a conocer principalmente en presentaciones en vivo y realizando producciones independientes, en lo musical, fueron más versátiles que la generación que les procedió afirma Estrada.²⁴⁹

Perteneciente a una familia de músicos, *Cecilia Toussaint* nació en la Ciudad de México en 1958. Su carrera profesional inició en 1977 como integrante del grupo *La Nopalera*, agrupación enfocada a la *trova* y al *canto nuevo* donde permaneció hasta 1979.

²⁴⁸ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 137-138.

²⁴⁹ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 135-138.

Años después formó el grupo *Rehilete* junto a su prima Maru Enríquez, la intención fue interpretar canciones de compositores mexicanos. En 1983 incursiona en el *rock* al ser parte del grupo *Abril* donde comienza a trabajar de forma cercana con el músico y compositor Jaime López y con José Elorza. A ellos se les unieron el guitarrista José Luis Domínguez, el baterista Héctor Castillo y el bajista Rodrigo Morales con quienes formó *Arpía*, grupo de *rock* que se presentó por primera vez el 23 de septiembre de 1983 en el Teatro Carlos Lazo de La Facultad de Arquitectura de la UNAM.

Cecilia y *Arpía* alternaron presentaciones en los aún existentes “hoyos fonquis” y diversos foros de la Ciudad de México, de igual manera, realizaron varias giras por la República mexicana para dar a conocer su música. Lo anterior los lleva a grabar de manera independiente su primer disco en 1985, material del mismo nombre que distribuyó la compañía disquera Pentagrama y que contenía los temas “Me siento bien, pero me siento mal”, “La primera calle de la soledad” y “Prendedor” compuestos por Jaime López y de quien *Cecilia* se convertiría en su principal interprete. A la par de sus presentaciones con *Arpía*, *Toussaint* y López montaron la comedia musical a una guitarra y dos voces “Corazón de silicón” durante los años de 1984 y 1985 con gran aceptación del público capitalino.

Tras la separación de *Arpía* en 1987, el productor musical de origen chileno Carlos Narea junto al vicepresidente de desarrollo artístico de la disquera CBS Tomás Muñoz, entraron en contacto con *Cecilia* después de una presentación de la cantante en Rockotitlán para firmarla con la intención de grabar un disco, el cual sería distribuido por CBS México. El material llamado “En esta ciudad”, arrojó una de las canciones más conocidas de *Toussaint* “Carretera”. En ese mismo año colaboró en el primer disco el grupo de *rock* originario de la capital del país *Trolebús* cantando los temas “El país de los borrachos” y “Balada chilanga”. En 1989, buscando espacios para difundir su música, participó en el Festival de la Organización de Televisión Iberoamericana de la Canción, mejor conocido como “Festival OTI” además, alterno con la agrupación argentina *Los Enanitos Verdes* en su presentación en el Auditorio Nacional, foro que agotó sus localidades.²⁵⁰

Julia Palacios menciona que la carrera musical de *Cecilia Toussaint* se caracterizó por la determinación y fortaleza de su personalidad. Con su espléndida voz interpretó *blues*, *jazz*,

²⁵⁰ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, pp. 207-209.

canto nuevo, bolero, canciones infantiles y rock, además fue locutora de radio, actriz de teatro, cine y televisión e incursionó en la danza, todo con talento y creatividad inagotables. Palacios afirma que, en la historia del *rock mexicano*, un mundo predominantemente masculino, el papel de Toussaint fue fundamental ya que se atrevió a romper límites y abrió caminos, supo adaptarse a los cambios y a las exigencias de cada momento. En los años setentas, cuando el *rock* hecho en México padecía de marginación y desprestigio, obligando a muchos músicos a buscar oportunidades en otros géneros musicales de mayor aceptación, Cecilia con su grupo *La Nopalera* combinaron *jazz y rock* con los acordes del *canto nuevo*, lo que llamó la atención de un público que buscaba novedosas formas de interpretación, pero también le valió críticas de quienes se consideraron conocedores del folclor.

Esas fusiones musicales, no del todo aceptadas en ese momento, representaron el elemento que el *rock mexicano* requería para comenzar a construir una identidad propia e iniciar su resurgimiento. Del grupo *La Nopalera* siguieron los proyectos *Rehilete y Abril*, este último con la colaboración del músico y compositor Jaime López con quien Cecilia constituiría la columna vertebral de la agrupación *Arpía*, grupo que se formó en 1983 pero hasta 1985 tendría la oportunidad de grabar su primer disco homónimo, en el que Cecilia diseñó la portada donde apareció sentada en un banco con un cigarro en la mano y postura “desenfadada”. También escribió los temas “Testamento” y “La viuda negra”, las otras canciones fueron en su mayoría compuestas por Jaime López y José Elorza. El material abrió la puerta para la conformación de más grupos y para que otras mujeres se interesaran en incursionar en el *rock mexicano*, de ahí su importancia afirma Palacios.²⁵¹

Al respecto Tere Estrada menciona que es en 1980 cuando *Cecilia Toussaint y Jaime López* se conocen, de inmediato compartieron un lenguaje y concepción de la música en común, lo que rendiría frutos en los años ochenta y noventa. Al formar el grupo *Arpía* donde Cecilia fue la voz principal, la dupla intentó mostrar a través del *rock* un repertorio distinto de lo que había sido la escena roquera de la generación anterior, ayudando con ello a crear un mercado inexistente hasta esos años, el cual se caracterizó por haber surgido de los ambientes marginales, retomar el español en las letras y mezclar distintos géneros musicales tanto locales como extranjeros en las distintas composiciones. La autora destaca lo mencionado por Cecilia al iniciar su carrera en el *rock*, quien señala que, si bien no existió

²⁵¹ PALACIOS, JULIA, “Cecilia Toussaint. Amor a primer oído”, pp. 94-95.

celo profesional con sus colegas músicos varones, en un principio no tomaban mucho en cuenta sus propuestas, situación que cambió con el paso del tiempo.²⁵²

El primer disco de *Arpía* salió al mercado en 1987. En el entonces acetato, *Cecilia* y su grupo dejaron de manifiesto la experiencia y trabajo que venían realizando desde inicios de la década. En el material quedó registrada la voz de *Toussaint*, la que con elementos de *rhythm and blues*, le valió el reconocimiento del público y llamó la atención de sus compañeros de profesión. La autora destaca que la imagen asexual de *Cecilia* mostrada en la portada del disco rompió con lo acostumbrado por otras figuras femeninas de la época, lo que generó que la comunidad homosexual de la capital del país de esos años la considerara un modelo a seguir. Dicho material discográfico fue el más vendido de *Toussaint* hasta finales del siglo pasado, lo que muestra la calidad musical tanto del grupo como la fuerza interpretativa de la roquera afirma Estrada.

Al entrar en contacto con el productor chileno Carlos Narea, Estrada señala que era español, así como con Tomás Muñoz quien era vicepresidente de desarrollo artístico de CBS Nueva York y tras la separación de *Arpía*, *Toussaint* toma la decisión de iniciar un nuevo proyecto como solista, ya que sus colegas músicos tenían otros intereses, siendo ella y el guitarrista José Luis Domínguez los únicos interesados en continuar por la senda del *rock* de manera profesional. El contrato con la compañía disquera para un álbum como solista le daba la oportunidad de enfocarse como intérprete, pudiendo dejar de lado las actividades de organizar y programar presentaciones, estar pendiente del cobro de entradas y hasta de cargar e instalar el equipo de sonido y los instrumentos, práctica que era común para los grupos de esos años, así lo relató *Toussaint* a Tere Estrada, quien afirma que dicho contrato fue firmado después de una presentación de la cantante en el mítico Rockotitlán.²⁵³

En 1988 salió al mercado el primer disco de *Toussaint* como solista, se tituló “En esta ciudad” y fue producido por la roquera y por Carlos Narea. Del álbum se desprende el tema “Carretera” uno de los más conocidos del *rock* mexicano gracias a su calidad musical. Para promocionar el disco se filmó un video del tema, algo que comenzaba a ser recurrente para publicitar a los artistas. En 1989 se grabó su segundo disco “Tírame al corazón” donde compuso el tema “Territorios”; su carrera se consolidaba y era programada continuamente

²⁵² ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 157-158.

²⁵³ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, p. 215.

en la radio, sobre todo en la estación capitalina Espacio 59. Para esta producción la relación con la disquera fue tensa, sin embargo, la compañía respetó el trabajo creativo de *Toussaint* quien menciona que, de igual manera hubo desacuerdos con Mario Lecuona quien fue su representante y a su juicio, le obstaculizaba su carrera.²⁵⁴

Debido al éxito alcanzado por el primer álbum como solista de *Toussaint*, la compañía disquera CBS México firmó contrato con la roquera para un segundo material, “Tírame al corazón” que salió al mercado hasta 1990, el disco contó con la producción del pianista y músico de *jazz* estadounidense Ronnie Foster quién junto a otros músicos de renombre como el baterista de *jazz* el estadounidense Harvey Manson, tocaron sus instrumentos para la grabación en el estudio. Ambos trabajos marcaron el preámbulo para que la década de los noventa fuera testigo de una *Cecilia Toussaint* consagrada como una gran roquera, carrera que alternó con su faceta como actriz de cine y de la televisión comercial donde también logró reconocimiento, actividad que le valió ser blanco de críticas por quienes se consideraron protectores del “buen” *rock mexicano* asegura Julia Palacios.²⁵⁵

En 1992 presenta el disco “Noche de día”, el cual fue grabado durante dos presentaciones en el Teatro Blanquita de la capital del país, convirtiéndose en la primera roquera mexicana en realizar un disco en vivo. El material fue producido por *Cecilia*, su hermano Eugenio Toussaint y por Luis Carlos Maluy bajo el sello Sony Music que antes fuera CBS. En 1993 produce su tercer disco de estudio “Sirena de trapo” junto a su hermano Eugenio y Guillermo Gil a partir de un concepto previamente trabajado con *Jaime López*. El material contiene el tema “Sacude tu corazón”, del cual se realizó un video dirigido por el cineasta Carlos Marcovich en locaciones de España y Canadá. Para celebrar sus diez años como roquera ofreció un concierto en la Plaza de la Constitución (Zócalo) en la Ciudad de México, realizó una gira al interior de la República y se presentó en las ciudades canadienses de Quebec, Toronto y Montreal.

En 1994 hizo los coros para el cuarto y último disco de estudio de *Caiñanes* “El nervio del volcán”, participó en el disco del grupo *La Barranca* “El fuego de la noche”, colaboró con José Fors para su disco “Forseps” y en el primer álbum del grupo *Jaguares* “El equilibrio de los jaguares”, agrupación surgida luego de la separación de *Caiñanes*. Un año antes

²⁵⁴ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, p. 216.

²⁵⁵ PALACIOS, JULIA, “Cecilia Toussaint. Amor a primer oído”, p. 45.

contrajo matrimonio con *Alfonso André*, baterista de *Caifanes* y de *Jaguares*.²⁵⁶ Respecto a su disco “Sirena de trapo”, Cecilia relato par la revista *Conecte* publicada en enero de 1994 que al iniciar los preparativos del material experimentaba melancolía, lo que cambió conforme trascurrieron las grabaciones en el estudio, donde mencionó que trabajar con Jaime López y sus hermanos resultó placentero y divertido. Comentó que las canciones que compuso junto a Jaime no son biográficas, pero reflejan mucho de lo que vivió en ese momento, que la dinámica de trabajo es que ambos proponen un texto y melodía y los van trabajando hasta obtener el resultado esperado.

La idea del título del disco surgió en una plática entre Jaime López y *Toussaint*, la roquera le comentaba que en ocasiones se sentía como una sirena que salía a cantarle románticamente a la luna, pero en lugar de ella, se encontraba con un farol, y fue a partir de ello que el músico y compositor desarrolló un concepto que fue del agrado de la roquera. Muchos de esos sentimientos se plasmaron en los temas, los que se relacionaron con lo que en ese momento percibían como músicos: la “misericordia amorosa” que vive la humanidad y la falta de compromiso y capacidad de lucha de la sociedad. *Toussaint* también comento a la revista que para el video que se filmó para promocionar el tema “Sacude tú corazón”, pidió al director Carlos Marcovich que no solamente se hablara de la canción, que su intención era mostrar un personaje, un estilo de vida y sobre todo que reflejara lo que había sido *Cecilia* a lo largo de los últimos diez años en el *rock*.²⁵⁷

En 1997 creó su propia compañía discográfica a la que llamó Producciones al Vapor, con ella produjo los discos “Detrás del silencio”, “Para niños” en 1998 y en el año 2001 “Cecilia Toussaint” producido por el músico José Manuel Aguilera de la agrupación *La Barranca*, material que le valió ser nominada como mejor Disco de Rock para los Premios Grammy Latinos. Un año antes también fue nominada por Mejor Interpretación Vocal Femenina de Rock por el tema “Como la nada”. “Otro lugar” fue un disco que Cecilia grabó en el 2002 donde presentó varios temas contenidos en materiales pasados, pero con nuevos arreglos, en el álbum participaron grupos de *rock* mexicanos como *Café Tacvba*, *El Gran Silencio*, *Jumbo* y *Zoé*, al igual que sus hermanos Eugenio y Enrique Toussaint, el material

²⁵⁶ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, p. 209.

²⁵⁷ PLUMA, JOSÉ LUIS, “Cecilia”, pp. 5-6.

enfrentó problemas de distribución por lo que en el 2004 la disquera EMI lo reeditó y distribuyó.

En el presente siglo *Cecilia Toussaint* continua con su carrera musical; en el año 2004 fue invitada por la Casa de América y el Instituto de Cultura de México para presentarse en Madrid España, en el 2006 viajó a China para participar en el “Festival Meet in Beijing” presentándose en el Century Theatre. Posteriormente realizó una gira por la República mexicana junto a la también roquera Betsy Pecanins con el espectáculo “Flores de asfalto”, del cual se grabó un disco en vivo llamado “A viva voz” que fue lanzado en 2007, año en que graba el disco de estudio “Acoso textual” con temas de Jaime López. De igual forma, participó en varios proyectos entre los que destaca la interpretación de varios temas en la película animada “Tierra de osos 2” producida por la internacional Disney, así como la narración de la ópera “Hansel y Gretel” en la serie discográfica “Recuento de ópera para niños”.²⁵⁸

El viernes 15 de marzo del 2019, la periodista Cristina Pacheco entrevistó a *Cecilia Toussaint* para el Canal Once de televisión perteneciente al Instituto Politécnico Nacional, al comenzar la plática, la conductora destacó el reconocimiento del que fue objeto la cantante en diciembre del 2018, quien recibió de manos de funcionarios del gobierno de la capital del país el primer título de Patrimonio Cultural Vivo “por su invaluable contribución al rock nacional, con una trayectoria artística de 40 años y su solidaridad con las luchas democráticas de México”, el cual fue entregado durante el concierto “Voces de Mujeres” llevado a cabo en el Zócalo de la Ciudad de México a favor de los derechos de las mujeres donde Toussaint rindió homenaje a la roquera Betsy Pecanins fallecida el 13 de diciembre del 2016.²⁵⁹

La periodista comenzó la entrevista preguntando a *Toussaint* por qué consideraba que en el *rock mexicano* han existido pocas mujeres, a lo que respondió que “no han sido muchas las mujeres en el *rock*, ha sido un mundo prioritariamente de hombres y sinceramente desconoce el por qué”. Hizo énfasis en que “el *rock* es un género musical que se convierte en bandera de generaciones, los grupos, las letras son referentes, mientras exista juventud y necesidad de cambios en la vida, existirá el *rock*. Creo que el *rock* es más que una música de protesta, es una forma de vida, una manera de pararse en un escenario y una forma de moverse

²⁵⁸ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, pp. 210-211.

²⁵⁹ SECRETARÍA DE CULTURA, “La Ciudad de México declara Patrimonio Cultural Vivo a Cecilia Toussaint”, 2018, en: <https://cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1308-18>.

en el mundo, ser roquera es una forma de ser congruente en la vida” enfatizó. En cuanto a su personalidad dijo ser una persona “poco sociable y tímida, encontrando en el mundo del arte un espacio para disfrazar esa timidez, arriba de un escenario encuentra seguridad más que en su vida cotidiana” subrayó.

El cantar y estar en un escenario la roquera lo asemeja a estar en el hogar de su niñez, donde la música fue algo constante ya que sus abuelos y padres les inculcaron a ella y a sus hermanos el gusto por la música, debido a ello, resulta importante decidir con quien trabaja en el terreno profesional, es indispensable que exista comunicación más allá de lo verbal, razón por la cual, la relación con los músicos con quienes trabajó y trabaja en la actualidad ha sido en su mayoría de muchos años. Respecto a su familia *Toussaint* relató a la periodista que la casa de su abuela Rosa, a quien definió como bohemia, frecuentemente era visitada por escritores, compositores e intelectuales de la época como Fernando Gamboa y Josefina Vicens. Aunque de niña no fue consiente de dichos personajes, con el tiempo los valoró. Mencionó también que los actores Jorge Negrete y Dolores del Río fueron sus parientes.

Relató que fue su abuelo Fernando quien le enseñó a ser intérprete, ya que fue él quien le enseñó a leer la puntuación y en voz alta de forma correcta, con lo que comprendió y apreció la musicalidad del lenguaje. Por esa razón gusta de la lectura, del mar, del silencio y por supuesto de la música. Lo anterior al igual que lo externo, la gente, sus amores y sus dolores, son la influencia para sus composiciones. Utiliza dichos elementos cuando ha incursionado en la actuación, actividad que disfruta al igual que el canto. Al tocar el tema del *rock* hecho en México, *Toussaint* mencionó que en tiempos recientes el movimiento se ha profesionalizado, existen productores, managers, afirma que cuando ella comenzó “su incursión en el *rock* a principios de los años ochenta no existía una infraestructura, uno tenía que moverse sólo”, aunque en mucho lo sigue haciendo. Lamenta que, a pesar de la existencia de espacios para el género, para los jóvenes tanto hombres como mujeres, las oportunidades de mostrar su música son limitadas, por lo que se hace complicado vivir de la profesión.²⁶⁰

El 14 de julio del 2020, *Cecilia* comentó al periódico La Jornada que dentro de la música “hay que darle espacio y voz a la gente que viene empujando, y siempre abrirse a su nueva forma de ver las cosas”. La nota destaca los cuarenta años de trayectoria de la roquera,

²⁶⁰ CANAL ONCE, “Conversando con Cristina Pacheco - Cecilia Toussaint”, 2019, en: https://www.youtube.com/watch?v=0wJS3d_QRz4.

donde una de sus características ha sido la de dar oportunidad a los jóvenes como ingenieros de sonido, músicos y compositores de trabajar con ella, tal como *Toussaint* fue apoyada por la artista y compositora Consuelo Velázquez, de quién señaló, aprendió mucho. Mencionó además que debido a la pandemia su agenda tuvo que modificarse y adaptarse, sin embargo, no dejó de trabajar. Ejemplo de lo anterior fue la presentación de los temas “Hago”, el cual, tiene fuertes influencias del *funk* y “Venceré”, en donde los sonidos acústicos tienen presencia importante. Temas que forman parte del álbum “Cromático”, material que se encuentra disponible en plataformas digitales. Fiel a su costumbre, *Cecilia* ha buscado que sus canciones y discos formen parte de algo que comunique o trasmita una idea o sentimiento menciona la nota.²⁶¹

La carrera de *Cecilia Toussaint* no comenzó cantando *rock*, situación que no fue impedimento para que se convirtiera en punta de lanza de un movimiento que daba sus primeros pasos en México. El pertenecer a una familia de músicos reconocidos en su campo, le dio herramientas para marcar tendencia y abrir caminos para que otras mujeres decidieran dedicarse al género musical en cuestión. Siendo la voz su instrumento principal, logró mostrar a través de ella su sentir y forma de percibir lo que le rodeaba. Quizá por su trayectoria y por lo narrado en sus entrevistas, que nos permite acercarnos a la persona, para muchos es considerada “la gran diva del *rock mexicano*”, adjetivo con el que coincidimos.

²⁶¹ IBARRA, JUAN, “Cromático” refleja mi forma de disfrutar la música: Cecilia Toussaint”, en: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/espectaculos/2020/07/14/2018cromatico2019-refleja-mi-forma-de-disfrutar-la-musica-cecilia-toussaint-3509.html>, fecha de consulta: 02 de marzo del 2022.

III.2.- La maestra del rock mexicano, Kenny Avilés.

Como hemos mencionado líneas atrás, fue en la década de los ochentas cuando el *rock mexicano* comenzó a resurgir y logró tener espacio en los medios de comunicación, sobre todo en la radio. Para el final de la década, la industria internacional del disco se interesó por fomentar el *rock* en español, capitalizando con ello el creciente interés de los jóvenes por los grupos locales de los distintos países de habla hispana. Fue la compañía Ariola la que organizó el “Primer Festival de Rock Iberoamericano” en 1986 que sirvió para medir la viabilidad de su comercialización.²⁶² El festival se realizó en el Palacio de los Deportes en Madrid España, la intención fue reafirmar la existencia de un *rock* en castellano y portugués, por lo que se invitó a representantes de los medios de comunicación, productores, músicos y a distintas compañías discográficas.

La idea original surgió del cantante *Miguel Ríos* y de su productor Carlos Narea, quienes se percataron que los fenómenos roqueros existentes en los países de habla hispana no se conocían entre sí debido a la poca difusión que se daba de ellos en los medios masivos de comunicación y a la preferencia que estos otorgaron al *rock* anglosajón. Tal era el caso de México, donde las emisoras preferían programar *rock* en inglés ignorando a sus grupos locales, además las autoridades continuaban prohibiendo la realización de conciertos masivos. Durante tres días se presentaron grupos de España, Chile, Venezuela, Brasil, Argentina y México, quien tuvo como representante a *El TRI* encabezados por *Alejandro Lora* y que fueron promocionados como exponentes del *rock urbano mexicano*.²⁶³

Cómo se dijo, en 1987 BMG Ariola produjo y lanzó una serie de materiales discográficos bajo el nombre de *Rock en tu Idioma* que en un principio sólo incluyó a grupos de España y Argentina. Ese lanzamiento dio lugar a un *boom* del *rock* en español, éxito que tuvo su momento culminante en 1988 cuando otras casas disqueras como Capitol, WEA, CBS y Peerles comenzaron a grabar a otros grupos, lo que dio paso a que la radio, la prensa y la televisión comenzaran a dar espacios al *rock mexicano*, sin embargo, pocos grupos lograron firmar contratos a largo plazo. Pasado el momento del *boom*, la industria de la

²⁶² MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, LAURA, *Música y cultura alternativas. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales de siglo XX*, p. 70.

²⁶³ EL PAÍS, “Encuentros de “rock” latinoamericano en Madrid”, 1986, en: https://elpais.com/diario/1986/11/15/cultura/532393208_850215.html, fecha de consulta: 03 marzo del 2022.

música siguió apostando por el *rock* hecho en México, sin embargo, lo hizo de forma selectiva, conservando a los grupos más rentables y canalizando la promoción a audiencias determinadas.

Para atender esas audiencias y posibles nuevos mercados, BMG Ariola creó el sello Discos Culebra que se especializó en *rock* en español teniendo presencia en varios países de Latinoamérica. Sin embargo, a finales de la década sólo un bajo porcentaje de agrupaciones lograron tener difusión nacional, menos aun los que pudieron trascender al plano internacional, lo que puede explicarse debido a que las disqueras únicamente invirtieron en aquellos grupos que a su consideración podían garantizarles ganancias económicas. Discos Culebra permaneció en el mercado aproximadamente diez años, su desaparición se debió a las bajas ventas y a la crisis internacional que padecía la industria disquera. Los músicos firmados con la compañía vendieron en México aproximadamente doscientas sesenta y cuatro mil copias, menos de la mitad que el material “El Circo” de *Maldita Vecindad* vendió en ese mismo periodo y mucho menos que los artistas *pop* del país.

En México la opción más viable que tuvieron los roqueros para difundir su música durante las últimas décadas del siglo XX fue la producción independiente, ya que ello les proporcionó a los distintos grupos cierta autonomía respecto de las grandes industrias culturales que únicamente contrataban a aquellas agrupaciones que lograban reconocimiento en los circuitos marginales o *underground*. Las que tuvieron mayor presencia en el mercado nacional fueron Denver, Lejos del Paraíso, Iguana Records, Opción Sónica y Pentagrama, sin dejar de lado a la pionera Comrock, que, conjuntando esfuerzos con los distintos grupos, sustentaron y legitimaron el movimiento roquero en nuestro país durante los años mencionados. El reto que tuvieron que enfrentar fue la capacidad de promover y distribuir el trabajo de los roqueros, por lo que una opción fue la alianza con alguna compañía internacional.

La vía más redituable que encontró el *rock mexicano* para su permanencia y difusión, fue la creación y fomento de círculos específicos de mercado que, junto a la producción de revistas y organización de presentaciones en vivo, generó la formación de comunidades al establecer redes sociales, afectivas y económicas entre músicos, técnicos, pequeños empresarios y escuchas, todos involucrados en dichos circuitos, algunos de los cuales continúan hasta nuestros días. De esa forma, muchos grupos de *rock* optaron por hacer

producciones independientes, lo que les permitió tener control de su creatividad sin ser objeto de presiones comerciales impuestas por las grandes compañías disqueras asegura Laura Martínez.²⁶⁴

En lo referente al tema de álbumes grabados, Tere Estrada menciona que en la década de los ochenta las mujeres roqueras mexicanas grabaron o colaboraron en un total de 78 discos. En 1986 se produjeron diez, en 1987 ocho y el año con mayor producción fue 1989 con once. Durante la década quienes más grabaron fueron Betsy Pecanins con un total de cinco discos, dos de forma independiente y tres con la compañía internacional WEA, *Margarita Saavedra Alquimia* cuatro, tres con CBS y uno con Ariola, *Ángela Martínez de TNT* con cuatro producciones independientes. *Cecilia Toussaint* grabó tres discos, uno con Pentagrama y dos con CBS, *Iconoclasta* que siempre contó con integrantes mujeres como *Rosa Flora Moreno*, *Nohemí D' Rubín*, *Alma Castillo* y *Greta Silva* grabaron tres álbumes, *Syntoma* con *Silvia Candanedo* “Syntiha Napalm” sacaron tres discos independientes y, *Kenny Avilés* con *Kenny y los Eléctricos* tres, uno independiente, otro más con Comrock y el último con Melody.²⁶⁵

BMG Ariola, compañía pionera en difundir el *rock mexicano* a través de su sello Culebra, internacionalizó a grupos nacionales entre los años de 1992 y 1994, destacando *La Lupita* con *Rosa Adame* en segunda voz, quienes con tres discos con la compañía vendieron cerca de ciento cuarenta mil ejemplares permitiéndoles realizar una gira en Colombia y *Santa Sabina* liderados por *Rita Guerrero*, cuyo disco acústico lanzado en 1996 alcanzó ventas de alrededor de ochenta y cinco mil discos, cuarenta y cinco mil de los cuales en las primeras semanas de venta. Abruptamente en 1997 el sello desapareció, por lo que muchos grupos quedaron sin contrato y varios sólo pudieron grabar un álbum en toda su carrera. Pese a ello, en esa década muchas roqueras tuvieron la oportunidad de ser promovidas por compañías internacionales como *Rita Guerrero* con *Santa Sabina*, *Cecilia Toussaint*, *Sara Valenzuela* y *La Dosis*, *Aurora y la Academia*, *Rosa Adame* con *La Lupita* y en los últimos años de la década *Julieta Venegas* y *Ely Guerra*.²⁶⁶

²⁶⁴ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, LAURA, *Música y cultura alternativas. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales de siglo XX*, pp. 70-75.

²⁶⁵ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, p. 212.

²⁶⁶ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, p. 253.

La música de las últimas décadas del siglo XX estuvo fuertemente influida por la televisión, algunos canales como el estadounidense MTV (Music Television), se especializaron en proyectar videoclips de los distintitos artistas internacionales, de la misma forma, la tecnología permitió comercializar productos como el disco compacto y aparatos móviles personalizados para ser escuchados, así también surgen medios de comunicación que se enfocaron a tratar temas de la industria de la música y del espectáculo, en gran medida esto permitió que se comenzara a normalizar la idea de que las mujeres ocuparan espacios en la escena del *rock*, ya fuera como solistas, miembros de grupos, de bandas integradas únicamente por mujeres y de igual manera a desempeñarse como periodistas, managers o representantes.

Las mujeres llegaron en esos años a ser protagonistas dentro de la escena musical del *rock*. A diferencia de años anteriores, la década de los noventa se caracterizó por contar con un mayor número de exponentes roqueras, tanto en el extranjero como a nivel nacional, lo que daba cuenta de la realidad social que se vivía en ese momento; si las mujeres estaban más presentes en la escena musical fue porque también estaban ganando terreno en otros ámbitos sociales y, como consecuencia, su participación era más visible que en tiempos pasados. Sin embargo, las mujeres roqueras que tocaban algún instrumento o eran vocalistas de las agrupaciones de *rock*, se veían obligadas a hacerlo extremadamente bien, al grado de que no quedara duda de sus habilidades y no fueran desacreditadas como músicas por ser mujeres; es decir que se enfrentaban a más prejuicios de los que, de por sí, conllevaba ser roquero, únicamente por su condición de género afirma Miriam Valenzuela.²⁶⁷

En ese orden de ideas *Kenny Avilés* relató al periodista conocido como “Chava Rock” para la revista “Rolling Stone México” en el año 2015 que lo que más sufrió en el mundo del *rock mexicano* fue la falta de equidad de género, a lo que también se añadía que las compañías disqueras internacionales no confiaban en el *rock*, pero gracias a los movimientos y grupos surgidos en España y Argentina, comenzaron a promocionar a los roqueros mexicanos. Mencionó que nunca formó parte de una compañía disquera internacional, a su parecer consideró que su grupo *Kenny y Los Eléctricos* nunca fue del interés de dichas empresas ya que “no creían en las mujeres”, esto a pesar de que le reconocían su talento y buena voz, tal

²⁶⁷ VALENZUELA MARTÍNEZ, MIRIAM, *Violencia simbólica: las mujeres en el rock mexicano. Una aproximación desde el análisis discurso*, pp. 31-32.

vez creían que su estilo no llamaría la atención del público y que no perduraría en esta carrera señaló.²⁶⁸

Kenny Avilés Ibarra nació en Guadalajara Jalisco el 2 de septiembre de 1953 en el seno de una familia numerosa. Hija del profesor Humberto Avilés quien dedicó gran parte de su vida a la venta de plantas medicinales y de Ofelia Ibarra dedicada al hogar. Tuvo 14 hermanos de los cuales varios fueron músicos de *rock*, pero ninguno siguió una carrera profesional en este campo, debido a ello, varios grupos de la ciudad como *La Fachada de Piedra*, *Green Hat* que después sería *Maná* y *Los Spiders* ensayaban en su casa, provocando que el *rock* fuera algo natural para ella desde temprana edad. A comienzos de la década de los setenta con aproximadamente 17 años se mudó a la Ciudad de México para estudiar canto, ahí conoció al músico *Ricardo Ochoa* quien había sido integrante del grupo *Peace and Love*, él la invita a hacer coros para la agrupación *Náhuatl* y después para ser la voz principal de *Súper Náhuatl*.

Con apenas 17 años de edad *Kenny* inicia una relación sentimental con *Ochoa*. Durante algunos años realizó coros para los grupos donde tocaba *Ricardo*, así como para Enrique Guzmán y para *Javier Bátiz*. Al desintegrarse el grupo *Súper Náhuatl* en 1977 la pareja se muda a Los Ángeles California en los Estados Unidos de América, ahí nace *Kenny and The Electrics*. *Ochoa* insistía en que el grupo fuera únicamente *The Electrics*, pero ante la insistencia de *Kenny* el grupo quedó con el nombre antes mencionado. *Ricardo* aprovechó la estancia en el extranjero para estudiar música ya que era músico autodidacta, esto le permitió entrar en contacto con las tendencias de la época como el *new wave* y el *punk*, por su parte *Kenny* comenzó a escribir canciones que juntos musicalizaron con la intención de formar un grupo vanguardista y hacer carrera en el *rock*.

En 1980 *Kenny and The Electrics* comienza a tocar en distintos centros nocturnos de Los Ángeles, siendo el más famoso donde se presentaron el legendario Whiskey a go go logrando el reconocimiento del público asistente. Para 1981 *Kenny* viaja a la Ciudad de México y obtiene una propuesta para presentarse en la tienda de discos Hip 70 ubicada en la calle de los Insurgentes entonces propiedad de Armando Blanco quien estaba en contacto con varios grupos de la capital como *Dangerous Rhythm* y *Size*, ambos precursores del *punk* mexicano. La propuesta es aceptada y el grupo entonces integrado por músicos mujeres

²⁶⁸ CHAVA ROCK, “Kenny y los Eléctricos”, p. 53.

estadunidenses regresa a México. En esos años la constante era que los distintos grupos utilizaran nombres en inglés, así como cantar en ese idioma, sin embargo, apelaron a la originalidad componiendo temas alejados de la simple copia, tal fue el caso de *Kenny and The Electrics* y los antes mencionados.

Kenny and The Electrics comienza a tocar en distintos lugares de la capital del país como centros nocturnos, discotecas y los “hoyos fonquis”. Rápidamente el estilo, carisma y voz de *Kenny* fueron del agrado de quienes los escucharon y el grupo sumó seguidores. A pesar de ello, ninguna disquera se acercó al grupo para grabar un disco y promocionarlos. Ante tal situación y buscando tener más contacto con el público, *Kenny* toma la decisión de componer e interpretar temas en español, a la par, *Ricardo Ochoa* comienza su trayectoria como productor musical trabajando con bandas como *Dangerous Rhythm*, *Green Hat*, *Clips* y por supuesto *Kenny and The Electrics*. En 1982 graban su primer disco que titularon “*Electrics/Manías*” con la compañía independiente New Age Records propiedad de Michel Nersessian de origen francés. El material combinó temas en inglés y en español. El tema “*When I Meet You*”, fue regularmente programado en la estación de radio WFM gracias al apoyo del locutor Víctor Manuel Lujan, lo que para esos años fue algo inédito.²⁶⁹

Ante la falta de promoción del *rock mexicano* por parte de las distintas disqueras internacionales y de los medios de comunicación nacionales, *Ricardo Ochoa* convoca a los grupos con los que trabajaba como *Mask*, *Clips*, *Dangerous Rhythm* y *Punto y Aparte* para producir un disco donde cada grupo incluido *Kenny and The Electrics* grabaran dos canciones. El dinero para la renta del estudio sería puesto por *Ochoa* quien había logrado negociar con Carlos Ávila dueño de los estudios Golden, tiempo e ingenieros de sonido para la grabación del álbum. Lo anterior lo consiguió gracias a que también produjo al actor y cantante mexicano Víctor César Morales alias “Vitorino” quien era promocionado con el lema “150 kilos de rock” debido a la obesidad que padecía. De esa forma nació la compañía independiente Comrock, pionera en promocionar a grupos de *rock mexicano*.

A pesar de los conflictos económicos surgidos entre Carlos Ávila y *Ochoa*, el disco titulado “*Éxitos*” salió al mercado en 1985, de los diez temas que contenía, únicamente cuatro fueron interpretados en español, de los cuales destacó “*Me quieres cotorrear*” de *Kenny and*

²⁶⁹ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, pp. 463-465.

The Electrics que logró ser nuevamente programado en la radio capitalina. A pesar de continuar con escasa solvencia económica, Comrock logró producir los discos en solitario de *Ritmo Peligroso* y *Kenny y Los Eléctricos*, agrupaciones que para esos años se promocionaban con nombres castellanizados. La compañía produjo y promocionó también los discos de *Luzbel* “Metal caído del cielo”, “The Fox” de *Mask* y “Simplemente” de *El TRI*, los cuales fueron distribuidos por la disquera internacional WEA, lo que permitió que los grupos realizaran una gira que, si bien no tuvo retribución económica y generó problemas entre los integrantes de los distintos grupos, logró darlos a conocer y que sus temas comenzaran a ser programados en la radio capitalina.

Comrock llega a su fin en 1988 sin superar los problemas económicos, sin embargo y a pesar de ellos, consiguieron producciones discográficas y videoclips de calidad sobre todo de *Ritmo Peligroso* y de *Kenny y Los Eléctricos* que lamentablemente fueron escasamente programados en la radio y la televisión, medios que para esos años permanecían renuentes a transmitir grupos mexicanos de *rock*. Enfrentaron también la prohibición gubernamental para la realización de conciertos de *rock*, las trababas puestas por el Sindicato de Músicos del Distrito Federal dirigido en ese entonces por Venustiano Reyes López quién únicamente permitía la utilización de estudios de grabación por las madrugadas y, por los conflictos con los músicos, quienes exigían pagos altos por sus presentaciones y venta de discos. Con todo, la compañía independiente y pionera en México, editó varios de los discos más importantes del *rock* mexicano que a la fecha siguen siendo referentes para la historia del género musical en cuestión.²⁷⁰

El primer disco del grupo fue totalmente grabado en inglés ya que en esos años *Kenny* y *Ricardo* radicaban en Estados Unidos, además debieron hacerlo de esa manera ya que buscaban oportunidades en aquella nación y tenían la intención de ser programados en la radio mexicana. Para su segundo material titulado “Juntos por el rock” que salió al mercado en 1986 grabado por Comrock, la mayoría de los temas fue en español. También comenzaron a usar regularmente el nombre de *Kenny y Los Eléctricos*, dejando atrás el usado en inglés. *Kenny* le mencionó al periodista “Chava Rock” que al iniciar su carrera profesional era “tímida e insegura, pero con el paso de los años logró ganar experiencia y construir un estilo propio, su filosofía era no rendirse ante nada”. Señaló que “sus principales influencias fueron

²⁷⁰ “COMROK. Una clave para el resurgimiento del rock mexicano”, pp. 50-51.

Baby Bátiz y las roqueras de los años setenta que se animaron a tocar *rock* a pesar de todos los obstáculos a los que como mujeres y roqueras debían enfrentarse”.

De igual forma relató que al momento que ella y su grupo iniciaban su carrera, no había muchas mujeres cantando *rock*, en ese medio se decía que las mujeres no tenían el valor para cantar *rock* y mucho menos para pararse en un escenario, recuerda que muchos de los colegas músicos eran demasiado despectivos con las mujeres que intentaban incursionar en ese medio. Comentó también que tuvieron mejor suerte en la Ciudad de México ya que tocaron en discotecas y en fiestas privadas. Otro lugar donde abrieron espacio fue en el centro vacacional de Acapulco en el estado de Guerrero, ahí tocaron regularmente en la discoteca Baby'O propiedad de Rafael Villafañe quien estaba interesado en presentar grupos de *rock*, lo anterior a pesar de ser un establecimiento caracterizado por reservarse derecho de admisión y ser demasiado elitista, “fresa” afirmó *Kenny*.

A finales de la década de los ochenta, envueltos en el *boom* del *rock mexicano*, la compañía disquera propiedad de la empresa Televisa Discos Melody, firmó a *Kenny* y *Los Eléctricos* para la grabar y promocionar su tercer material de estudio titulado “No huyas de mi” que salió a la venta en 1988 y del cual se desprendieron varios temas que fueron ampliamente difundidos por la televisora. Ese año abrieron el concierto del guitarrista de origen mexicano *Carlos Santana* en la ciudad de León Guanajuato; al respecto *Kenny* relató que ese momento fue significativo en su carrera ya que antes había tocado máximo para 10 mil personas, pero presentarse en un estadio lleno ante más de 35 mil asistentes, fue algo inolvidable y de gran experiencia. En 1990 el grupo experimentó una fractura debido a que *Kenny* y Ricardo terminaron su relación sentimental y laboral, debido a ello, *Kenny* inició su carrera como solista para después formar el grupo *Los Nuevos Eléctricos*.²⁷¹

Respecto a su experiencia en los “hoyos fonquis”, *Kenny* comentó a Tere Estrada que, al tocar en varios de estos lugares, “en un principio el público creía que eran un grupo extranjeros y tal vez por esa razón los respetaron. Los “hoyos” y su público fueron la parte más honesta del *rock mexicano* ya que nunca fueron una moda”. Tampoco era posible escapar a las malas experiencias más, siendo mujer, *Kenny* relató que en una ocasión un joven le pidió su autógrafo y después lo rompió y se lo aventó en la cara.²⁷² Por otro lado, *Kenny*

²⁷¹ CHAVA ROCK, “Kenny y los Eléctricos”, pp. 52-53.

²⁷² ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, p. 174.

comentó a Estrada que disfrutó de las jornadas de grabación en el estudio, siempre se exigió mucho en cada disco, lo que le permitió en varias ocasiones sacar el trabajo en las primeras sesiones, las que deseaba no terminaran. Tocar en vivo era otra experiencia y también en el escenario gustaba de hacer su mejor esfuerzo enfatizó.

Kenny y Los Eléctricos experimentaron numerosos cambios a lo largo de su trayectoria, varios de los músicos que el algún momento participaron en el grupo, después formarían parte de otras agrupaciones importantes para el *rock* mexicano como *Fobia*, *La Lupita*, *Caifanes*, *Alex Syntek* y *La Gente Normal* entre otros. Tanto *Kenny* como *Ricardo* buscaron en todo momento apoyar a sus colegas músicos, no únicamente de la escena del *rock*, también aquellos que se inclinaron por otros géneros musicales. Tal es el caso de *Alejandra Guzmán* hija de *Enrique Guzmán* y *Silvia Pinal*, a quien *Kenny* invitó en 1986 a hacer coros con *Los Eléctricos*, además, le aconsejó en todo momento de cómo debía presentarse en los escenarios cuando la cantante decidió emprender su carrera como solista, ahí *Kenny* le diseñó varias prendas de vestir, habilidad que también desarrolló al confeccionar los atuendos del grupo de *pop* *Garibaldi* y de la cantante *Sasha*.²⁷³

En 1990 tras la ruptura tanto sentimental como profesional entre *Kenny* y *Ricardo*, la compañía discográfica nacional *Melody* “congela” a *Kenny* por aproximadamente tres años, en los cuales no le dieron su carta de retiro ni le produjeron disco alguno. A pesar de dicha situación, *Kenny* acudió al guitarrista argentino *Felipe Staiti* del grupo *Los Enanitos Verdes* para formar una nueva banda, proyecto al que fueron invitados el baterista *Ernesto “Bola” Domene* y el guitarrista *Lino Nava* quienes después se integrarían a *La Lupita*, también al bajista *Gustavo Lozano*. De esa forma *Kenny* daba continuidad a su carrera ahora totalmente a cargo de su propio manejo, además de liderar una banda de *rock* en un mundo que prevalecía con predominio de los varones. En 1992 la disquera independiente *Discos Denver* editó el disco “Toda la noche sin parar” que contenía una colección de temas anteriores de *Kenny*, pero con nuevos arreglos musicales.

Kenny entra nuevamente al estudio en 1993 para grabar un disco con canciones nuevas, el material fue titulado “Si no estás aquí” y fue promocionado únicamente como *Kenny*. Del álbum se desprendieron los temas “Satisfáceme si puedes” y la canción que dio nombre al disco, de ambos se grabaron videos que fueron ampliamente difundidos por

²⁷³ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, p. 217.

canales de televisión especializados en música como el estadounidense MTV. Las presentaciones en vivo para promocionar el disco se caracterizaron porque en ellas hubo rotación de varios músicos, entre los que participó el bajista Juan Francisco Ayala “Paco Ayala” quien años más tarde se integraría al grupo de *rock Molotov*. En 1995 *Kenny* conoció al bajista Edgar Carrúm quien participaba en el grupo de *rock Juana y Escutia*, juntos dan forma al proyecto *Kenny y Los Nuevos Eléctricos*, comenzando también una relación sentimental. El grupo continuó con la característica de invitar a distintos músicos para tocar en sus presentaciones en vivo.

En el mes de abril de 1999 con el apoyo de Discos Denver, *Kenny* logró llevar a cabo el proyecto de grabar un disco en vivo. Bajo la producción de Edgar Carrúm y teniendo como locación el restaurante y bar Hard Rock Café de la ciudad de México se grabó el disco “Concierto electroacústico–Sensaciones electroacústicas”, del cual se produjo un video dirigido por Víctor Vera, material del que se extrajo la canción “Debes regresar” compuesta por Alex Synteck y que sirvió para promocionar ambos materiales. La última década del siglo pasado *Kenny* la cierra entrando nuevamente al estudio para grabar el disco “Alma beta”, material donde también fue productora y que Discos Denver lanzó en mayo del año 2000. Del material se promocionó el tema “Dicen por ahí”, en que la roquera fusionó elementos del bolero con el *rock*. La portada fue diseñada por José Fors vocalista del grupo de *rock tapatío La Cuca* y se retomó el nombre original del grupo: *Kenny y Los Eléctricos*.²⁷⁴

El 22 de noviembre del 2018, *Kenny* fue entrevistada por Paula Sánchez para el programa “Palabras Mayores”, durante la plática la roquera y también diseñadora mexicana mencionó que creció en una familia a la que calificó de “extravagante” y “fuera de lo común”, ya que en primer lugar fue numerosa y varios de sus hermanos se dedicaron a la música, aunque no de forma profesional. Fueron ellos quienes le inculcaron el gusto por el *rock* al ser seguidores de grupos como los británicos *Led Zeppelin* y de las estadounidenses Janis Joplin y Aretha Franklin entre otros más. Su padre fue un herbolario y junto con su madre decoraron la casa con un estilo “azteca”, lo que llamaba la atención de los vecinos y de turistas estadounidenses “gringos” mencionó *Kenny*, que paseaban por la ciudad de Guadalajara donde vivió sus primeros años antes de mudarse a los Estados Unidos de América. Dicha

²⁷⁴ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, pp. 466-468.

casa se ubicaba en la colonia Chapalita, la cual se caracterizó por tener un estatus de clase media “nice” menciona *Kenny*, razón por la cual “nos distinguíamos de los demás”.

Relató también que en sus inicios existieron pocas mujeres dedicadas al *rock*, recuerda únicamente a *Baby Bátiz* y a *Cecilia Toussaint*, además de que a principios de los años ochenta pocas mujeres también asistían como público a los sitios donde se tocaba *rock*. A su parecer, considera que es esa época no es que existiera censura de parte de los medios de comunicación mexicanos para el género musical, simplemente desconocían que hubiera grupos locales, además de que les era totalmente ajeno que el *rock* en español podía ser también un negocio, por esa razón daban preferencia al *rock* anglosajón, motivo por el cual inició cantando en inglés. Dicho idioma lo aprendió cuando radicó en Estados Unidos, donde con su pareja *Ricardo Ochoa* fueron a probar suerte en el mundo de la música, lugar donde también estudio canto y solfeo. Es ahí donde forman el grupo que durante largo tiempo estuvo integrado por instrumentistas mujeres, lo que cambió cuando regresaron a México.

Comentó a la conductora que su carrera se ha caracterizado por la lucha en busca de espacio y reconocimiento, que no ha sido fácil desenvolverse en un mundo que ha sido predominantemente de hombres, llegando incluso a cobrar menos que ellos, situación que desafortunadamente puede observarse en otros rubros. Con relación a la escena roquera, mencionó que, si bien fue un mundo susceptible al consumo de las drogas, ella nunca tuvo la curiosidad de probarlas porque “sinceramente les tenía miedo” mencionó. Tal vez por su timidez y forma de ser, los temas que compuso a lo largo de su carrera hablaron de amor y desamor, pero siempre con una propuesta personal y con visión netamente femenina, por lo que considera que su música puede ser catalogada como *rock pop* y muy accesible a todo público, pero reconoce que en sus primeros años llamó la atención ya que no había nada parecido en México. Destacó que, a pesar de los obstáculos, nunca se retiró del *rock* y la mayor parte de su carrera transcurrió de forma independiente.²⁷⁵

A lo largo de toda la trayectoria de *Kenny* y *Los Eléctricos*, la agrupación se caracterizó por formar y apoyar a distintos músicos sobre todo mexicanos, los cuales después formaron distintos grupos de *rock*. El escritor Rafael González rescata 48 nombres entre los cuales se incluye él mismo, destacando a las mujeres *Diana Wolf*, *Celia Lora* y *Alejandra Guzmán* quien después seguiría una carrera como solista en el género *pop*, mucho de lo

²⁷⁵ CAPITAL 21, “Palabras Mayores”, 2018, en: <https://www.youtube.com/watch?v=gboaiMr1JH0>.

anterior se debió gracias a la insistencia de *Kenny* y al desinterés con el que siempre se condujo. González afirma que se puede afirmar que *Kenny* representa para el *rock* mexicano post-Avándaro, la primera posibilidad de proyección masiva de las mujeres en un medio dominado por hombres. Se convirtió así en una referencia obligada para muchas cantantes que surgieron después que ella. Su persistencia, más el apoyo permanente a sus colegas músicos, la hacen ocupar un lugar de suma importancia en la historia del *rock* nacional, destacando que, hasta nuestros días es posible apreciar su talento en los escenarios donde se presenta.²⁷⁶

En ese orden de ideas, *Kenny* relató al conductor de televisión Gustavo Adolfo Infante en marzo de 2019 que cuando ella comenzó su carrera en el *rock*, muchos músicos no la aceptaban ya que era y en muchos aspectos sigue siendo un mundo de hombres, sin embargo, un número alto de los músicos de la escena roquera de los años noventa se iniciaron en su grupo y a lo largo del tiempo esa situación ha perdurado, además de que en su mayoría han sido hombres. *Kenny* afirmó que han sido aproximadamente 56 músicos los que de alguna forma ella apoyó en sus inicios y la gran mayoría lograron tener fama, “claro que algunos no reconocen haber sido parte de mis bandas, y sinceramente desconozco los motivos de su negativa, tal vez sea por vergüenza”. En un aspecto más personal, *Kenny* mencionó que, al momento de terminar su relación sentimental con *Ricardo Ochoa*, sintió que su pilar musical se derrumbó y un largo tiempo estuvo en depresión, de la que logró salir debido a su fuerte personalidad y las ganas de seguir con su carrera en el *rock*.²⁷⁷

Con motivo del lanzamiento del disco “Alto Voltaje” de *Kenny y los Eléctricos*, el periódico “Milenio” publicó en 2018 una breve nota donde destaca los treintaiocho años de carrera de *Kenny* en el *rock* mexicano, trayectoria que la coloca en un sitio de honor dentro de la escena roquera nacional. *Kenny* comentó en la entrevista que su incursión en el *rock* comenzó “en los años ochenta con músicos mujeres, no era algo muy habitual y sí era una escena complicada para nosotras porque nos pagaban menos, nos relegaban. A mí me costó mucho que me creyeran por ser mujer, hay que ser guerrera y única para seguir con un proyecto así. Ahora las cosas han cambiado mucho, hay muchas rockeras en México, creo que ahora lo que hace falta es el impulso de promoción que tiene los hombres en la música”,

²⁷⁶ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, pp. 466-463.

²⁷⁷ GRUPO IMAGEN, “El minuto que cambió mi vida: *Kenny*”, 2019, en: <https://www.youtube.com/watch?v=u4qdyRrGIEc>.

comentó *Kenny*. Mencionó también que el rock en México no es un camino sencillo para las mujeres, sin embargo, hay que defender las propuestas musicales, eso es lo que permite crecer.²⁷⁸

Consideramos que la agrupación *Kenny y Los Eléctricos* puede ser tomada como la “academia” del *rock mexicano*, sobre todo de las últimas décadas del siglo XX, lo anterior por la cantidad de músicos que en algún momento fueron parte del grupo, mucho de lo cual pudo darse gracias a la personalidad e insistencia de *Kenny* en conformar bandas. En las entrevistas antes mencionadas, *Kenny* destacó que nunca se consideró como maestra en el *rock*, pero a sus colegas les enseñó a disfrutar y valorar tanto la vida, el *rock* y la música en general, muy probablemente por esa enseñanza la mayoría de los músicos lograron conformar bandas importantes y exitosas para la historia del *rock mexicano*. Tanto *Cecilia* como *Kenny* crearon las posibilidades para que otras mujeres mexicanas incursionaran en el *rock*, de igual manera, tomaron el control de sus carreras profesionales incursionando como empresarias, actividad en la que también fueron pioneras, de ahí la importancia de destacar sus trayectorias.

²⁷⁸ MILENIO, “Kenny y los Eléctricos celebran 38 años de carrera”, en: <https://www.milenio.com/espectaculos/musica/kenny-electricos-celebran-38-anos-carrera>, fecha de consulta: 08 de junio del 2022.

III.3.- Rita Guerrero, la bruja del rock mexicano.

Para Laura Martínez, una de las características distintivas del *rock* ha sido su actitud desafiante hacia las estructuras y poderes hegemónicos, condición que lo colocó en un lugar aparte al de otros géneros de la música popular. Lo anterior, permitió que en nuestro país el *rock* propiciara la formación de culturas alternativas ya que promovió valores y conductas diferentes a la establecida, de igual manera, logró modificar los códigos imperantes en la diferenciación social, estableciendo lazos entre lo urbano y lo rural, lo moderno y tradicional, lo local e internacional, sobre todo entre los jóvenes mexicanos de las últimas décadas del siglo XX. Sin embargo, es necesario tener presente que durante dicho periodo tanto los medios de comunicación masivos y la industria del entretenimiento no necesariamente tuvieron como lógica la enajenación, así como tampoco el *rock* mexicano tuvo como norma obligada la sublevación, contó sí con muchos rostros y más de una voz, permitiendo con ello que su producción fuera fructífera y diversa en cuanto a estilos, discursos y posturas.²⁷⁹

Dicho periodo marcó el auge de la era del videoclip, de los discos compactos, del sonido personalizado favorecido por los reproductores portátiles comercializados con el nombre de “walkman”. De igual manera, la cultura de masas, ligada a la industria del entretenimiento internacional, se sujetó a las leyes del mercado que exigían una acelerada renovación de las distintas ofertas artísticas. Escenario éste donde la televisión tuvo un papel crucial como creadora de comportamientos similares y de una cultura juvenil mundial, razón por la cual la imagen se convirtió en algo cada vez más importante, de ahí que la industria discográfica utilizara el videoclip para la promoción de los distintos músicos con los cuales tenía contrato. Para agosto de 1981 la compañía estadounidense de televisión por cable Warner-Amex, ofreció a sus suscriptores el canal Music Television MTV, el cual transmitía música las 24 horas del día. El canal se convirtió en la herramienta idónea para agilizar e incrementar las ventas de discos, estar fuera de su programación significó escasas ventas.

MTV llegó a Europa en agosto de 1987 y a Latinoamérica en 1993, de inmediato se convirtió en el medio más eficaz para la promoción del *rock* en español y del hecho en México. En 1997 MTV Latino a través de su programa “Raizónica”, promocionó a distintos

²⁷⁹ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, LAURA, *Música y cultura alternativas. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales de siglo XX*, pp. 103-108.

grupos mexicanos de *rock*, sobre todo aquellos que en su momento pertenecieron al concepto *Rock en tu Idioma* o que tuvieron contrato con alguna disquera internacional radicada en el país, de igual manera fueron incluidos en la programación algunos grupos que no contaban con el apoyo de una compañía transnacional, si bien fueron los menos, esto les permitió tener difusión masiva a todo el mundo de habla hispana. Para Tere Estrada, lo anterior propició que hombres y mujeres del *rock* tuvieran la oportunidad de dar a conocer su propuesta musical, sin embargo, se debatieron en un mercado que comenzaba a tornarse competitivo, donde a las mujeres se les exigió adecuarse a los lineamientos del llamado “símbolo sexual” impuestos sobre todo por la industria del entretenimiento.

Si bien, dicho concepto tuvo un carácter esencial en las cantantes del género *pop*, para las mujeres que se acercaron al *rock* las compañías disqueras solicitaron o buscaron también esta característica para promocionarlas, llegando al grado de “fabricar” artistas en ambos géneros musicales, lo cual puede comprenderse desde la lógica que dichas empresas tuvieron como prioridad el obtener ganancias económicas en un tiempo corto, debido a que invertir en un artista solista o un grupo en esos años significaba realizar una inversión alta, a la par de que no todos los discos que entraban al mercado generaban utilidades, sin embargo no puede ocultarse que la industria de la música representó un negocio redituable, alcanzando en México cifras de aproximadamente setecientos millones de dólares durante el año de 1997, en las cuales contribuyó el *rock* mexicano, que para el año de 1995 alcanzó un desarrollo considerable en cuanto a las producciones discográficas y realización de conciertos masivos se refiere asegura Estrada.²⁸⁰

Como hemos descrito a lo largo del presente capítulo, durante los años noventa y hasta el fin del siglo, la nueva apertura hacia el *rock mexicano* fue aprovechada tanto por los varones como por las mujeres, pero también por la industria del entretenimiento que se vio favorecida por las ventas que generó el *rock* hecho en México. Sin embargo, a pesar de que las mujeres tuvieron mayor protagonismo dentro del género en cuestión, dicha industria y los medios de comunicación continuaron reproduciendo una imagen estereotipada de las mujeres, lo que sin duda les representó un reto adicional al de sus colegas hombres. Probablemente por esa razón, en sus canciones, además de tocar los temas de amor y desamor, también hablaron de libertad sexual y de su derecho a decidir sobre sí mismas sin

²⁸⁰ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 243-253.

importar si sus enunciados causaran descontento. Cantaron también sobre la desigualdad y violencia que padecían. Lo anterior refleja la transformación de las mujeres y sus distintos roles en la sociedad señala Miriam Valenzuela.²⁸¹

En ese orden de ideas, tanto la libertad y autonomía creativas se consideran elementos cruciales dentro del mundo del *rock*, razón por la cual, a lo largo de su historia, el *rock mexicano* ha defendido su derecho a expresarse libremente desde las prácticas culturales y de la representación textual afirma Laura Martínez. La autora reconoce que la industria del entretenimiento fue vital para producir y difundir al *rock* hecho en México, pero destaca que los roqueros nacionales colocaron en un lugar primordial su espacio personal y autónomo en cuanto a la creación e interpretación de su música. Por lo general, música y letra fueron compuestas por los músicos que integraron los distintos grupos, buscando con ello reflejar sus gustos, influencias, ideologías, contexto social e intereses artísticos, elementos que mayormente defendieron aun si estos iban en contra de las demandas de la industria. Ejemplo de esa pugna de intereses fue la salida del grupo *Santa Sabina* de la disquera BMG cuando la empresa quiso interferir en sus composiciones, lo que no fue permitido por el grupo.

La inconformidad del grupo con los requerimientos de la compañía disquera fue una forma de establecer los límites de su dependencia y sobre todo de ejercer su libertad creativa. El hacer a un lado las exigencias que la industria de esos años les imponía y defender los intereses de la agrupación, fue una postura que reafirmó su autonomía. Si bien, la industria no necesariamente actuó en perjuicio de un grupo de *rock*, abrir la puerta a la creación libre implicaba la posibilidad de producir algo novedoso y legítimo a los ojos de los seguidores. En esa época, el *rock mexicano* tuvo una audiencia diversa con gustos e intereses de toda índole, lo que incentivó en todo momento la experimentación y búsqueda de nuevas propuestas, lo cual representó un riesgo para las disqueras ya que en esos años como ahora, es tarea compleja prever la respuesta del mercado.²⁸² Consideramos que es necesario profundizar sobre las relaciones entre el *rock mexicano* y las industrias del entretenimiento de esos años, que van más allá de un conflicto entre interés económico y creatividad.

²⁸¹ VALENZUELA MARTÍNEZ, MIRIAM, *Violencia simbólica: las mujeres en el rock mexicano. Una aproximación desde el análisis discurso*, pp. 38-40.

²⁸² MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, LAURA, *Música y cultura alternativas. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales de siglo XX*, pp. 108-109.

Una de las artistas, cantantes, letristas e instrumentista más influyente del *rock mexicano* fue Rita Marcela Guerrero Huerta, mejor conocida como *Rita Guerrero*. Nace en la ciudad de Guadalajara en el año de 1964 y fallece en el 2011 víctima del cáncer. Fue la menor de once hermanos, siendo *Rita* y su hermano Arturo, violinista clásico, los únicos de la familia que se dedicaron de forma profesional a la música. Su abuelo fue clarinetista y su padre, quien fallece cuando Rita tenía nueve años, fue trompetista de orquestas de *big band* que tocaban en distintos centros nocturnos de Guadalajara, y es él quien le enseña a tocar guitarra y la impulsa a estudiar piano. Su madre, quien fue sobrina del periodista y poeta Efraín Huerta, la inscribe en el taller infantil de música del departamento de Bellas Artes. Combinó sus estudios de secundaria y preparatoria con los de piano en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, donde también estudió teatro. A la edad de veinte años emigra a la capital del país donde entró en contacto con el *rock*.²⁸³

Estando por terminar la huelga de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1987 llevada a cabo por el Consejo Estudiantil Universitario, *Rita Guerrero*, estudiante de actuación, conoció a los integrantes del grupo *Los Psicotrópicos* cuando juntos participaron en la adaptación de la puesta en escena “Amerika” original de Franz Kafka donde tocaban en vivo. La obra fue presentada en el sótano del Teatro de Arquitectura que hasta entonces era utilizado como bodega. En 1988 montaron la obra “Vox Thanatos” donde la dinámica fue que los músicos actuaban y tocaban mientras *Rita* cantaba, para ello compusieron los temas “Nos queremos morir”, “Chicles” y “No”. Al terminar la actividad teatral el grupo se desintegró, fue entonces cuando Pablo Valero le propuso a Alfonso Figueroa hacer un nuevo grupo junto a Patricio Iglesias y *Rita*, decidieron llamarse *Santa Sabina* en honor a María Sabina indígena de la sierra de Oaxaca conocedora de las propiedades curativas de los hongos originarios del lugar.

A finales de ese año comenzaron a montar las primeras canciones y a ensayar. Cuando el baterista de *Caifanes* Alfonso André los escucho tocar, les sugirió incluir en los teclados a su amigo Jacobo Liberman, también les consiguió su primera presentación, la cual se llevó a cabo el 02 de febrero de 1989 en una exposición de pintura en el Salón Azteca, que para esos años se ubicaba en las calles del centro de la Ciudad de México. Con apenas ocho canciones *Santa Sabina* debutó compartiendo escenario con los grupos *María Bonita* y *Simples*

²⁸³ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 258-259.

Mortales. De inmediato el grupo mostró sus influencias musicales basadas en el *funk*, *new wave*, *rock progresivo*, *rock gótico*. Además, tomaron como referentes a la cantante, pianista y compositora estadounidense de origen griego *Diamanda Galas*, así como a la agrupación de música afroamericana *Funkadelic*, de igual manera a los británicos *Led Zeppelin* y a músicos como el director de orquesta el español *Jordi Savall* y los estadounidenses *James Brown* y *Frank Zappa*.

Similar a lo vivido por otros grupos de *rock mexicano*, *Santa Sabina* debió enfrentar obstáculos para dar a conocer su música. Sus primeras presentaciones fueron en distintos foros de la Ciudad de México como el Lucc, Bar 9 y Rockotitlán, además de tocar en varias manifestaciones y mítines estudiantiles. Ensayaban en un espacio que les rentaba el director de cine Alberto Cortés, quien los invita a participar en su película “Ciudad de ciegos”, en la que actuaron los roqueros Saúl Hernández de *Caifanes* y Eulalio Cervantes “Sax” de *Maldita Vecindad*. El grupo aparece en la cinta interpretando los temas “Foto finish” y “Mil y una noches” original de José Elorza. Sus primeros intentos por grabar un disco fueron poco fructíferos, esto a pesar de que su canción “Qué te pasó”, contenida en su primer demo, apareció en un disco recopilatorio producido y distribuido por la disquera independiente Discos Rockotitlán, hasta ese momento el grupo únicamente era conocido en el circuito *underground* de la capital del país.

Al momento en que grababan el video para promocionar el tema “Nos queremos morir”, el cual sería presentado en el programa de televisión “Águila o rock” que era conducido por *Rita* y que se transmitía por el Canal Once del Instituto Politécnico Nacional con coproducción del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), recibieron la propuesta de dos productores que les ofrecieron promocionarlos en distintos medios de comunicación, así como ser intermediarios para conseguir un contrato para la grabación de un disco; el grupo aceptó sin conocer a fondo los términos legales del documento. Las dificultades no tardaron en surgir, sobre todo en lo artístico y lo pactado no fue cumplido. Pese a ello, sus presentaciones en vivo continuaron y lograron ser programados por la estación de radio Rock 101, además, aparecieron en el programa de televisión “Música sin fronteras” que transmitía la cadena Televisa.²⁸⁴

²⁸⁴ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, pp. 422-424.

Tere Estrada afirma que para *Rita Guerrero* llegar a la Ciudad de México fue de suma importancia ya que marcó su independencia. A la par de sus estudios de teatro, trabajó en la librería El Parnaso y en la del Centro Universitario de Teatro. Como estudiante participó en “La ópera de los tres centavos de Brecht” donde comenzó a cantar de manera profesional y además participó activamente en la huelga de la UMAN llevada a cabo por CEU, donde, desde la parte artística, actuó y cantó en las obras “Amerika” y “Vox Thanatos” donde conoció a quienes serían sus compañeros en la agrupación *Santa Sabina*. Desde el comienzo del grupo, sus integrantes se plantearon como método a seguir la libertad creativa tanto en sus canciones como en sus presentaciones en vivo. La mayoría de las letras fueron inspiración de *Rita*, las cuales mostraron su gusto por las novelas góticas y la poesía romántica del siglo XVII, así como su afición por el tema vampiro, lo que reflejó en su vestuario y en la manera que adornaba en escenario.

Las influencias musicales de *Santa Sabina* fueron una mezcla del *rock*, de *funk*, *jazz* y *música experimental* con elementos teatrales y góticos. El grupo nació en los años del llamado *boom* del *rock mexicano* en 1988, siendo su primera alineación *Rita Guerrero* en la voz, Patricio Iglesias en la batería, Alfonso Figueroa en el bajo, Pablo Valero en la guitarra y Jacobo Liberman en los teclados, pero a lo largo de su historia el grupo contó con la participación de distintos músicos. La función de *Rita* en la banda fue, además de cantante, la de letrista y en la composición colectiva de la música. Por ello, comentó a Estrada que la música y propuesta del grupo fue “completa” porque tuvo tanto lo masculino como lo femenino, en todo momento existió una retroalimentación entre los miembros que participaron en el grupo. *Rita* debió también desempeñar labores administrativas y de manager, de igual manera, se encargó personalmente del concepto visual del *Santa Sabina*, tanto en sus presentaciones en vivo como en lo referente a la promoción del grupo.

Rita comentó a Estrada que *Santa Sabina* fue un grupo difícil de definir, ya que lo conformaron gente muy distinta entre sí, funcionó como un taller de experimentación musical donde cada integrante aportó ideas, si bien el trabajo colectivo es complicado, “es rico en cuanto a propuestas artísticas”. Reconoció que fueron sus compañeros músicos quienes la introdujeron al mundo de *rock*, escena donde nunca pensó incursionar, pero al decepcionarse del ambiente teatral, decidió aventurarse en dicho género musical, pero mencionó que su formación como actriz le permitió aportar novedad al grupo. Sin embargo, en sus inicios,

hubo quienes le dijeron que interpretar *rock* sería un error, seguramente esto se debía a que en esos años se menospreciaba a esta música. para *Rita* el escenario fue teatralidad, otra realidad, todo tema requiere una intención, un movimiento especial, una emoción particular, una locura distinta, “estar en el escenario es un acto sagrado”. Razón por la cual para sus presentaciones en vivo siempre tuvo un arreglo personal distinto al de sus colegas roqueras, señala Estrada.²⁸⁵

El 1990 entran en contacto con el entonces guitarrista de *Caifanes* Alejandro Marcovich después de un concierto de ambos grupos en Rockotitlán; Alejandro se interesa en producirlos y ayudar en resolver el conflicto legal que *Santa Sabina* tenía por el contrato que firmaron años atrás. Intervino también la disquera BMG Ariola a través del su sello Discos Culebra y el asunto logró resolverse. Fue así que el grupo se trasladó a Los Ángeles California para grabar en los Estudios Cherokee lo que sería su primer disco. “Santa Sabina”, título del álbum que salió al mercado en 1992 fue presentado en el Teatro Reforma de la capital del país con localidades agotadas. Del material se desprendieron los sencillos “Azul casi morado”, “Vacío” y “Yo te ando buscando”, de los cuales se realizaron videos para promocionarlos en televisión. El 1993 conocen al músico, compositor y productor estadounidense Adrián Belew quien fue integrante del grupo británico de *rock progresivo* *King Crimson*, que luego de escucharlos tocar en Rockotitlán se interesó en producirlos.

Con el apoyo de la disquera, el grupo viajó en 1994 a la ciudad de Wisconsin en la Unión Americana a casa de Belew donde el músico tenía su estudio particular, ahí graban su segundo material de estudio que titularon “Símbolos”, el cual fue presentado en el Teatro de la Ciudad con lleno total. El año comenzó con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América de Norte firmado por Canadá, Estados Unidos y México, a la par, el primero de enero, día señalado para la apertura de mercados, en el estado mexicano de Chiapas se produce el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), generando con ello que el gobierno federal ordene un cerco militar en la región. *Santa Sabina* con *Rita* a la cabeza, mostraron interés en los sucesos y con el movimiento que apoyaba la causa zapatista, razón por la cual, junto con la “Caravana Ricardo Posadas”

²⁸⁵ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 258-260.

integrada por alumnos de la UNAM, en 1995 realizaron varios conciertos para apoyar a las comunidades indígenas desplazadas por el conflicto armado.

Fueron varios los conciertos que en 1995 *Santa Sabina* organizó en apoyo de las comunidades desplazadas, siendo los más recordados “Rock por la Paz y la Tolerancia” y el “Doce de Serpiente”, ambos en el estadio de prácticas de la UNAM. Se tenía planeado un tercer recital, pero fracasó debido a que un grupo de jóvenes con uniformes de equipo de fútbol americano impidieron que se colocara el escenario y el equipo de sonido, se pensó que fue un acto porril. Días más tarde pudo llevarse a cabo en la explanada de Rectoría, sin embargo, no fue imposible recaudar recursos económicos, por lo que en esa ocasión no se envió la ayuda a las comunidades en Chiapas. Además, se generó un adeudo por los gastos generados que tuvieron que solventar los integrantes de *Santa Sabina*, para sufragarlos realizaron una serie de conciertos acústicos en el teatro/bar El Hábito, donde tuvieron como invitados a varios músicos como el saxofonista Ricardo Garibay, quien cada vez tuvo más participación con el grupo.

De esa temporada de conciertos se grabó el disco de edición limitada “Concierto acústico” que salió al mercado en diciembre de 1995 y que se presentó en el Teatro de la Ciudad. A la par de todo lo anterior, comenzaron a preparar y entraron al estudio para grabar su tercer disco de estudio que llamaron “Babel”. En algunas letras del material colaboraron con *Rita* los escritores Jordi Soler y Adriana Díaz Enciso, quien por algunos años fuera *manager* del grupo; dedicaron el disco al actor Sergio Hernández, amigo cercano de los músicos y quien había fallecido días atrás. El 1996 presentaron “Babel” en el Teatro Metropolitano, recinto donde fue montada una torre que recordaba al monumento bíblico, además se presentaron en escena ángeles volando y la proyección de imágenes alusivas al material discográfico y al grupo. Del disco se desprendieron y promocionaron con videos los temas “El ángel” y “La garra”. Para estos años, *Santa Sabina* había logrado tener una gran capacidad de autogestión, así como libertad creativa, lo que se reflejaba en su música.

En 1997 el canal de videos estadounidense MTV invitó al grupo a grabar el concierto *unplugged* (desconectado), donde se daba prioridad a instrumentos que no fueran electrónicos y se tocaba en vivo. El programa se grabó en la ciudad de Miami en el estado de Florida. De ese concierto salió, bajo la producción artística de *Santa Sabina*, el disco “MTV Unplugged”, editado por la compañía BMG, la cual había absorbido a los grupos que estaban

contratados con el sello Discos Culebra tras su desaparición en ese año. El hecho de haber salido en el canal de videos le dio al grupo una proyección a nivel internacional que la compañía disquera desaprovechó al no editar el material discográfico del grupo en otros países principalmente latinoamericanos, razón ésta que generó tensiones entre la transnacional y los músicos, las que se acentuaron cuando la compañía intentó imponer decisiones creativas a la agrupación, motivando que *Santa Sabina* solicitara en 1998 su carta de retiro dando inicio a su etapa como grupo independiente.²⁸⁶

En julio de 1996, *Rita Guerrero* comentó a Hugo García Michel para la revista “La Mosca en la Pared”, que “le resulta complejo encasillar a *Santa Sabina* en un estilo musical ya que sus integrantes tienen distintas influencias”. Para el caso de ella son “la música clásica, el flamenco y la música del Medio Oriente, así como las intérpretes *Diamanda Galas*, *Annie Lennox*, *Nina Hagen*, *Peter Murphy*, *David Sylvian*, *Peter Gabriel*” entre otros. *Rita* mencionó que como grupo no hacen “música mexicanista”, “intentamos crear un sonido más internacional”, sobre todo porque consideraba que “el nacionalismo puede derivar en actitudes fascistas, xenofóbicas y retrógradas, posturas que ha percibido en algunos músicos de la escena del *rock* mexicano”. Referente a la prensa crítica de *rock* en México la calificó de “condescendiente”, “hay grupos que son famosos y difundidos, pero en lo musical tiene un lugar que difícilmente les corresponde y pocos lo reconocen, no realizan una crítica objetiva enfatizó la cantante”.

Respecto al público que gusta del *rock* en México comentó que “le falta conciencia crítica, acepta todo lo que le ponen en frente, sin embargo, se trata un proceso y poco a poco existirá un aprendizaje y será más selectivo”. En los conciertos de *Santa Sabina* ya “asiste mucha gente que sabe reconocer cuándo se trata de canciones para escuchar y las que son para hacer el llamado *slam*. Como grupo nunca nos hemos dejado influenciar por los gustos y exigencias del público, defendemos nuestra propuesta musical”. Sobre el tema de las mujeres *Rita* dijo que “tanto hombres como mujeres no han entendido realmente lo que sucede en estos tiempos. Las mujeres por su parte ya no están dispuestas a someterse, pero no saben cómo no someterse. Mucho de esto responde al momento apocalíptico que se vive, donde los intereses del dinero son determinantes, pero eso tiene que cambiar. Hombres y

²⁸⁶ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, pp. 424-426.

mujeres deben aprender a compartir cosas. Razón por la cual el amor cobra importancia, debemos vivirlo intensamente, así lo prefiero” destacó la roquera.²⁸⁷

“Mar adentro en la sangre” fue el primer disco de *Santa Sabina* como grupo independiente, se grabó en el estudio 11:11 propiedad de *Benny Ibarra* hijo y salió al mercado en el año 2000. Contenía letras de *Rita*, Adriana Díaz y de Jordi Soler, así como una selección de poemas de Xavier Villaurrutia. La canción “La daga” fue el sencillo que se eligió para promocionar el material, de la cual se realizó un videoclip inspirado en el cine expresionista alemán. De 1998 al año 2000, recorrieron varias ciudades de México y de la Unión Americana, tocaron en festivales alusivos al Día de Muertos y en varias ocasiones en el Zócalo capitalino, además continuaron con recitales en apoyo a distintas causas sociales. El grupo siguió con cambios en su alineación tanto de músicos como de representantes.²⁸⁸ En ese rubro, destaca que tuvieron como representantes sólo a mujeres, Adriana Díaz, Gabriela González y Marusa Reyes, quien fuera también *manager* de *Caifanes* y *Fobia* entre otros grupos de *rock mexicano*.

Al terminar su relación con Marusa Reyes como *manager* del grupo, *Rita* se ocupó de la parte administrativa, en todo momento se apoyó de una asistente quien con el tiempo se encargó de dichas actividades, pero *Rita* comentó a Tere Estrada que “las decisiones importantes fueron tomadas por los miembros del grupo. Mencionó también que un representante debe ser parte del grupo y no dueño de él, debe respetarse en todo momento la opinión de todos, situación que no logró darse cuando Marusa trabajó con ellos, ella es dueña de los grupos que maneja y a nosotros nunca nos informó de lo que sucedía, debido a ello decidimos terminar con esa relación”. *Rita* también comentó a Estrada que desde el inicio del grupo siempre se sintió como la “mamá” de sus colegas músicos, lo que atribuye a que en todo momento tuvo mayor edad de quienes integraron el grupo en distintos momentos, pero a pesar de ello, siempre reconoció y valoró su talento, lo que les permitió formar un buen equipo de trabajo.²⁸⁹

En diciembre de 1997 Hugo García Michel nuevamente entrevistó a *Rita Guerrero*, la artista mencionó que “desde niña le gustaron las tardes nubladas y jugar a cosas de miedo con sus amigos de la cuadra”. Cerca había una casa abandonada y en la parte de afuera se

²⁸⁷ GARCÍA MICHEL, HUGO, “La santa, la reina de las sabinas. Lovely Rita”, p. 11.

²⁸⁸ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, p. 427.

²⁸⁹ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, p. 264.

juntaban a contar historias de terror, a ello atribuye ser miedosa y no poder ver una película de ese género estando sola. Relató que gusta de la literatura de miedo, pero prefiere hacerlo de día. Resaltó que durante toda su vida tuvo fascinación por la parte más oscura de la imaginación humana, debido a ello, reconoce en los vampiros a personajes “cautivadores” por su dualidad que los hace ser “cruels y egoístas, pero al mismo tiempo, románticos, bellos, jóvenes, sensuales, además de su tormentosa relación con la vida eterna”. “Son mitad monstruo y mitad humano, una se identifica con ellos” señaló. Comentó que prefiere leer relatos de vampiros anteriores a “Drácula” del irlandés Bram Stoker como “No despertéis a los Muertos” de Charles Tieck y la literatura de finales del siglo XVIII.

Rita mencionó a García Michel que todos los integrantes de *Santa Sabina* tienen un “lado oscuro” y ello se refleja en su música. Al salir el segundo disco “Símbolos” ella había leído el libro “Entrevista con el Vampiro” de Anne Rice, texto que le fascinó, debido a ello le propuso a la también escritora Adriana Díaz Enciso, escribieran una canción que hiciera referencia al tema, así surgió “Una canción para Louis (Vampiro)”, así como otra basada en los textos de Charles Tieck “Despertar a los muertos”. Todo ello lo trasladó a su actuar en el escenario durante sus presentaciones en vivo. Referente a la escena del *rock* en México Rita señaló que “existe un “vampirismo” en el medio, al igual que en otros círculos de la sociedad. Generalmente cuando los que manejan la industria descubren talento, intentan obtener ganancias, si no les funciona lo tiran a la basura, eso es chupar la sangre”. Afirmó también que existe un lado “positivo” y puso de ejemplo a David Bowie, quien, a diferencia de otros músicos, “él se alimenta de las nuevas expresiones y se reinventa a cada momento”.²⁹⁰

“En *Santa Sabina* ha existido algo similar, desde el comienzo del grupo se logró un ambiente de retroalimentación artística entre todos los músicos. En cuanto a otros grupos, sobre todo aquellos que hacen música con el único objetivo de vender, éstos acaparan el mercado y la competencia que imponen genera que prevalezcan actitudes negativas que perjudican a quienes pretenden simplemente hacer música para expresar su sentir” subrayó Rita. A la pregunta expresa si en la escena del *rock mexicano* han existido actitudes que pudieran ser calificadas como machistas, Rita respondió que “no lo creo, las mujeres en la actualidad, están haciendo muchas cosas y existe una cantidad enorme de cantantes en

²⁹⁰ GARCÍA MICHEL, HUGO, “Rita y Julieta”, pp. 24-27.

México y en el mundo. Las mujeres tienen los pantalones mejor puestos que los hombres, y debido a eso, ellos no saben cómo actuar ante esa fuerza. Las mujeres cada vez son más independientes y eso hace que el machismo desaparezca, pero lo importante es el respeto entre los seres humano” subrayó.²⁹¹

“Espiral” fue la segunda producción discográfica independiente de *Santa Sabina*, salió al mercado en el año 2003 y por segunda ocasión fueron de gira a Alemania y España. El material fue presentado en el mes de mayo en el Teatro de la Ciudad y montaron, como era una costumbre, un espectáculo teatral. Al final del año abrieron el concierto del grupo inglés *King Crimson* donde tocaba su amigo y productor Adrian Belew. A la par de sus presentaciones en la Ciudad de México y en el interior de la República, continuaron ofreciendo recitales en apoyo a comunidades indígenas. A la par, *Rita* creó el proyecto alternativo *Ensamble Galileo* que interpretaba música antigua. En 2005 anunciaron que se *Santa Sabina* tomaría un año sabático, también en ese año lanzaron al mercado el disco doble “XV Aniversario en Vivo” que fue grabado el año anterior en el Teatro Metropolitano, incluía videoclips y una colección fotográfica de su trayectoria. En el año 2008 tocaron en el “Festival Vive Latino”, a la que siguió una serie de presentaciones en provincia.

Rita Guerrero falleció el 11 de marzo de 2011 en el Instituto Nacional de Cancerología, padecimiento que sufría desde el 2010. La comunidad del *rock mexicano* le rindió un homenaje en la Universidad del Claustro de Sor Juana donde también fue profesora de canto y directora del coro estudiantil que actualmente lleva el nombre de *Coro Virreinal Rita Guerrero*. Si *Santa Sabina* fue un grupo difícil definir y de encasillar en un estilo, *Rita* lo fue aún más. Su complejidad creativa, su gusto por experimentar con distintos conceptos, por su misticismo y profundidad sombría en sus composiciones líricas, además del aire teatral que mostraba en sus presentaciones le hicieron acreedora al calificativo de “La bruja del *rock mexicano*”.²⁹² Su labor y presencia fueron fundamentales para la escena del *rock* nacional en la década de los noventa. En todo momento defendió la libertad creativa, razón que consideramos importante para que otras mujeres decidieran expresar su sentir a través del *rock* y del arte.

²⁹¹ GARCÍA MICHEL, HUGO, “Rita y Julieta”, pp. 24-27.

²⁹² GACETA 22, “11 Años sin Rita”, 2022, en: http://gacetaamigos.canal22.org.mx/gaceta22_158/pantalla-sonora_11_anios_sin_rita.html?fbclid=IwAR1KmJJG0M7QxabIYR2hNbJ0I7wQdE9GW7RYpExRx-2zkHr5yuw8nq1WcC4.

Como dato sobre la historia de *Santa Sabina* destacamos que, el 11 de enero del 2020, *Alejandro Otaola*, guitarrista de grupo comentó a el periódico La Jornada respecto de los treinta años de formada la banda que, “ha sido un camino de obstáculos, en el cual el rock nacional se ha visto en oleadas y por generaciones de bandas, determinado por el contexto cultural y socioeconómico de cada época”. Sobre la historia de *Santa Sabina* el músico mencionó que “tras la muerte de Rita Guerrero y Julio Díaz tuvimos la sensación de que el destino fue el que terminó con la banda”, en estos años la intención dijo, “no ha sido volver, sino rendir homenaje a nuestros compañeros y agradecer al público que ha mantenido viva nuestra música en estos años”, dijo también que el 02 de febrero “concluye el aniversario 30 de Santa Sabina, el cual se había planeado festejarlo durante un año; pero si tenemos oportunidad de compartir este concierto con otros públicos nos gustaría hacerlo, a pesar de que tenemos conciencia de que estamos por poner punto final a esta historia musical”.²⁹³

Con motivo del décimo aniversario luctuoso de *Rita Guerrero*, el periódico Milenio publicó el 11 de marzo del 2021 una nota donde menciona que en la escena roquera nacional hay personalidades que marcan un hito en la industria musical y *Rita* fue una de ellas. Razón por la cual *Pato* y *Roco* integrantes de *La Maldita Vecindad*, *Alfonso Figueroa* y *Alejandro Otaola* de *Santa Sabina*, *Alfonso André* de *Caifanes* y *Rubén Albarrán* de *Café Tacvba*, compusieron una canción dedicada a ella, titulada “Rita Bonita”. El tema se estrenó en esa fecha en plataformas digitales. La intención fue rendir un homenaje a la trayectoria musical de *Rita* y a su legado para el *rock* gestado en los años noventa, así como a las generaciones de ese tiempo ya las que vinieron después. De igual manera, a las mujeres que fueron inspiradas por su mensaje. “La figura de *Rita* como mujer fue muy importante, en un momento en que el *rock* era masculino, en esa época de los noventa sólo estaba *Cecilia Toussaint* que venía de esa generación que enlazó a mujeres participantes en el género del *ska*, del *rock* y todos sus matices”, comentó *Pato* de *Maldita Vecindad*.²⁹⁴

²⁹³ RODRÍGUEZ, ANA MÓNICA, “El rock nacional está hundido en anonimato y el mar de internet”, en: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/espectaculos/2020/01/11/el-rock-nacional-esta-hundido-en-el-anonimato-y-el-mar-de-internet-5736.html>, fecha de consulta: 20 de junio del 2022.

²⁹⁴ MORENO, VIOLETA, “Rita Bonita”, un homenaje para Rita Guerrero a 10 años de su partida”, en: <https://www.milenio.com/espectaculos/rita-guerrero-homenaje-10-anos-partida>, fecha de consulta: 27 de junio del 2022.

III.4.- Simplemente soy Julieta Venegas.

La década de los noventa significó un tiempo favorable para el *rock mexicano*. Muchas de las bandas promovidas por las distintas compañías disqueras radicadas en el país fueron programadas en la radio. Los grupos mexicanos compartieron escenario con grupos extranjeros principalmente españoles y argentinos. La situación de los conciertos masivos mejoró sustancialmente, cada vez fueron más frecuentes los artistas nacionales y extranjeros que se presentaron en distintos foros de la Ciudad de México y al interior de la República. Sin embargo, mucho del *rock* nacional siguió desarrollándose al margen de la industria del entretenimiento, encontrando en las compañías disqueras independientes un espacio de promoción para sus propuestas artísticas. Sin negar esa parte, el *rock* hecho en México disfrutó de una atención que no tenía desde principios de los años sesenta, todo ello permitió que se creara una industria generadora de empleos. México se convirtió a partir de estos años en una plataforma imprescindible para la difusión del *rock* en español.

El *rock mexicano* se transformó radicalmente desde sus orígenes hasta el final del siglo. Pasó de ser un fenómeno de intérpretes a uno de creadores, de la imitación a la originalidad. Mucho de ese *rock* nació de la persecución, de la vida subterránea y de ser censurado por el Estado y por los grandes medios de comunicación. La actitud contestataria de muchas agrupaciones se alimentó de la inconformidad ante la realidad social y política que vivó el país. Al finalizar la década de los noventa, la industria del entretenimiento experimentó cambios que impactaron al *rock* hecho en México, principalmente porque ésta se sujetó a parámetros comerciales. A la par, el auge de las nuevas tecnologías como el internet, permitieron la difusión de diversas expresiones musicales sin la necesidad del respaldo o estar sujeto a una compañía disquera transnacional, razón por la cual, a varios grupos nacionales se les extendió su carta de retiro, provocando su desintegración, así como también, la búsqueda de nuevas alternativas de difusión como la vía independiente.²⁹⁵

A finales del siglo XX, la *música electrónica* mexicana comenzó a experimentar una mayor proyección con exponentes como *Nortec Collective* procedentes de Tijuana, *Kinky* de Monterrey, *Telefunka* y *Nopal Beat* de Guadalajara entre los más conocidos. Por su parte, el *punk* fue tomado por jóvenes de clase media quienes le dieron tonalidades melódicas creando

²⁹⁵ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, pp. 9-24.

lo que se denominó *happy punk*, que tuvo como representantes en un primer momento a bandas como *Allison* y *Gula*. La música instrumental también comenzó a tener un lugar en el gusto de algunos jóvenes mexicanos con la aparición de grupos como *Los Músicos de José* o *Troker* quienes mezclaron *jazz*, *funk* y *rock*. Algunas de estas propuestas se aglutinaron bajo el calificativo *indie*, el cual se desprendió del término *independiente*, que más que ser un género musical, caracterizó a nuevos grupos que presentaron sonidos y propuestas novedosas, pero en realidad, varios de ellos contaron con el apoyo de alguna casa disquera y de medios de comunicación.

El *rock urbano* o *bandoso* continuó su ya larga trayectoria en la cual grupos como *Charlie Montana*, *Tex Tex*, los veteranos *El TRI* y *El Haragán*, refrendaban su gusto entre los jóvenes principalmente provenientes de clases bajas o marginales. En otro plano, grupos como *Porter*, *Monocordio* o *Hello Seahorse* con Denise Janelle Gutiérrez Mendoza conocida como *Lo Blondo* en la voz, captaron la atención del público joven con propuestas innovadoras. A principios del nuevo siglo surgió una nueva expresión, el *rock indígena mexicano*, el cual se venía gestando desde años atrás, pero a partir de la iniciativa de Eduardo Leaman, entonces director nacional de las estaciones de radio del Instituto Nacional Indigenista (INI), que junto al etnomusicólogo Julio Herrera y al ingeniero Julio Delgado organizaron el “Festival de Rock Indígena” en el Museo Universitario del Chopo durante el año 2000, donde participaron grupos de toda la República. En el 2001 salió el disco “Del Costumbre al Rock” primera grabación de *rock* en lenguas originarias en México.

Para Rafael González, el *rock mexicano* del nuevo milenio continuó su camino en un contexto caracterizado por cambios drásticos. El país logró en el 2000 la alternancia política después de aproximadamente setenta años de gobiernos emanados del Partido Revolucionario Institucional (PRI) con el triunfo de Vicente Fox Quezada candidato del Partido Acción Nacional (PAN). La participación de la ciudadanía logró imponerse en las urnas y de manera pacífica se concretó el cambio de régimen a nivel federal. El entonces Instituto Federal Electoral (IFE), integrado en su mayoría por ciudadanos no integrantes de partidos políticos, tuvo un papel fundamental en dicha transición. Sin embargo, el sistema político y económico hasta entonces imperante permaneció sin cambios, ejemplo de ello fue que la cultura fue manejada con parámetros mercantilistas, sobre todo aquella que emanó del gobierno federal.

El *rock mexicano* no fue ajeno a lo antes mencionado. En el año 2001 se dio un evento musical que en su momento no estuvo exento de cuestionamientos. México vivía aún las tensiones políticas provocadas por el movimiento zapatista iniciado en 1994. Cuando Vicente Fox asumió la presidencia de la República en el 2000, pareció que se abrirían canales que posibilitaran el diálogo, sin embargo, estos no lograron concretarse durante todo su mandato. En ese contexto, se planteó la realización de un evento por la paz, el cual fue organizado por las dos principales televisoras del país a unos días de la realización de la caravana zapatista hacia a la Ciudad de México en busca de la aprobación de la ley sobre derechos y cultura indígenas propuesta desde 1996. El concierto se realizó el 3 de marzo del 2001 en el Estadio Azteca, tocaron los grupos *Jaguares* y *Maná*, agrupaciones que hasta entonces no se habían pronunciado en relación al conflicto, como sí lo habían hecho grupos como *Santa Sabina*, de ahí las críticas al evento y a los grupos participantes asegura Rafael González.²⁹⁶

Como respuesta al concierto ampliamente difundido por las televisoras, el domingo 4 de marzo el colectivo “Paz, Baile y Resistencia” organizó el concierto “Vibra botan Zapata” en la Magdalena Mixhuca en la Ciudad de México. Sin el aparato publicitario de Televisa y TV Azteca, el evento logró reunir a más de veinticinco mil personas, las cuales pagaron su entrada con un aporte económico de veinticinco pesos y con víveres, recursos que fueron entregados a la marcha zapatista “Color de la Tierra”. En el concierto participaron veinte grupos de *rock* entre los que destacaron *Santa Sabina*, *Maldita Vecindad*, *Panteón Rococó*, *Tijuana No*, *Salón Victoria*, *La Castañeda*, *La Barranca* y los veteranos *Ritmo Peligroso*, grupos que mostraron apoyo al movimiento zapatista desde su origen. El 12 de marzo llegó al Zócalo de la capital del país la caravana zapatista, ahí se realizó un concierto donde tocaron nuevamente estas bandas. A pesar de una afluencia de alrededor de cien mil personas, los grandes medios dieron poca difusión a los eventos que ahí se suscitaron.

El 28 de marzo del 2001, La Cámara de Diputados, desconociendo el sentir indígena y los Acuerdos de San Andrés, aprobó por mayoría el texto sobre la ley de derechos y cultura indígena, votaron en contra los entonces diputados del Partido de la Revolución Democrática (PRD) y del Partido del Trabajo (PT), posteriormente fue aprobada por la mayoría de los Congresos locales. A manera de protesta, el “Sub Comandante Marcos”, figura mediática del

²⁹⁶ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, pp. 283-286.

EZLN, protestó de manera silenciosa ante lo resuelto por el Congreso de la Unión que dejaba de lado la voz de los indígenas, razón por la cual, los grupos de *rock* que desde 1994 se habían solidarizado con las comunidades indígenas de Chiapas y con el EZLN, realizaron otro concierto el 21 de diciembre del 2003, donde también se pronunciaron en contra de los efectos globales del sistema económico denominado neoliberalismo. La organización corrió a cargo de asociaciones como “Jóvenes en Resistencia Alternativa”, quienes destinaron las ganancias a los poblados con influencia zapatista en el estado de Chiapas ²⁹⁷

En lo que a *rock* se refiere, a principios del siglo XXI, en el plano internacional tuvieron presencia importante bandas como los estadounidenses *The Strokes*, *The Killers*, *MGMT*, *Kings of Lion*, así como los británicos *Arctic Monkeys*, *Blur*, *Oasis* y *Amy Winehouse*, quien retomó el *jazz*, el *rhythm and blues*, el *soul* y el *ska*, los que combinó con su voz de contralto en sus interpretaciones. También comenzó a llegar, vía los Estados Unidos el *reggaetón* de origen caribeño, pero para estos años el *hip hop* fue el género musical más popular en términos comerciales a nivel internacional, teniendo como exponentes importantes a los raperos estadounidenses Marshall Bruce conocido como *Eminem* y al afroamericano Curtis James *50 Cent*. ²⁹⁸ De igual forma, en Estados Unidos, desde finales de la década de los noventa se gestó el movimiento “Girl Power”, el cual, según la revista musical *Spin*, sostenía que las mujeres son agentes libres en el mundo y que deben disfrutar y aprovechar sus cualidades como la inteligencia y su belleza física.

En el “Girl Power” se incluyeron por igual escritoras, artistas, científicas y por supuesto instrumentistas y cantantes, de estas últimas las más destacadas a nivel mundial, por el alcance de su industria del entretenimiento fueron las estadounidenses *Fiona Apple*, *Alanis Morissette* y *Gwen Stefani*. Años antes en México irrumpieron con sus composiciones y propuestas novedosas cantautoras e instrumentistas que mezclando géneros principalmente el *pop* y el *rock* atrajeron la atención del público juvenil, destacando las figuras de *Julieta Vengas* y *Ely Guerra*. A pesar de que en la escena roquera mexicana ya era recurrente observar mujeres en el escenario, aun causaba asombro tanto en hombres como en mujeres verlas interpretar *rock*. Ese factor de sorpresa y de desconfianza generalmente predisponía al

²⁹⁷ DE LA PEZA CASARES, MARIA DEL CARMEN, *El rock mexicano. Un espacio en disputa*, pp. 55-58.

²⁹⁸ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, pp. 284-285.

escucha, sin embargo, la calidad y lo novedoso de las propuestas lograron en muchas ocasiones derrumbar prejuicios asegura Tere Estrada.²⁹⁹

La jalisciense *Gabriela Medina* más conocida como *Zü*, quien comenzó su carrera haciendo coros al grupo de *rock* español *Héroes del Silencio*, comentó a Tere Estrada que “hasta mediados de los noventa la voz masculina fue la más escuchada por el público mexicano, mientras que la participación de las mujeres se mantuvo más en la interpretación ya que ellas cantaron las composiciones de los hombres”, por ello es importante “expresar las vivencias de las propias mujeres” afirmó. Por su parte, *Sara Valenzuela* voz principal de *La Dosis* mencionó que como mujer le tocó que cierto sector del público que le gritara groserías, lo que le desconcertaba ya que sentía que era algo personal, después comprendió que “era parte de un todo y de estar en un escenario”, pero en ocasiones, la audiencia rebasó límites. En contrario, *Rosa Adame* de *La Lupita* señaló que a ella siempre la respetó el público, incluso sintió “que la querían”, lo que atribuye a que compartía escenario con *Héctor Quijada*, voz principal del grupo y quien fuera su esposo.

Julieta Venegas también comentó a la autora que notó que a las mujeres del público les sorprendía que alguien de su mismo sexo estuviera en un escenario de *rock*, asombro que también observó en los varones, sin faltar que algunos de ellos le gritaran “mamacita”, pero nunca pasó de ahí. Tampoco fue obligada a bajar de un escenario o fue agredida físicamente. Para la cantante, lo importante siempre fue expresar su sentir a través de sus letras y su música, las que por lo general tuvieron como tema central las relaciones humanas y sus posibles soluciones señaló.³⁰⁰ El nombre completo de la artista es Julieta Venegas Percevault, su padre fue fotógrafo y su madre agente de bienes raíces. Tuvo cuatro hermanos, tres mujeres y un varón. Desde niña desarrolló el gusto por la música. A sus ocho años estudió piano, pintura y la danza. A la edad de doce años su interés radicaba en convertirse en directora de orquesta. Fue a la edad de diecisiete años cuando comenzó a componer sus primeras canciones y formó el grupo de *rock* *Chantaje*.

Al terminar la preparatoria comenzó a estudiar violonchelo en la Escuela de Música de Tijuana y en el South Western College de San Diego California en los Estados Unidos durante un año, para después continuarlos de forma particular. Al paso de los años *Chantaje*

²⁹⁹ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, p. 245.

³⁰⁰ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, p. 245.

se transformó en el grupo *Tijuana No* donde Julieta hizo coros y tocó los teclados, además de componer algunas canciones como el tema “Pobre de ti” que se convirtió en el primer éxito del grupo.³⁰¹ En 1996 *Julieta Venegas* comentó a la revista *La Mosca en la Pared* que para componer una canción siempre prefirió partir de la letra previamente escrita para después hacer la música, lo cual le resultó más divertido, actividad que hasta esa fecha siempre realizó acompañada del piano. Narró también que en Tijuana musicalizó varios poemas de amigos suyos. Respecto a sus influencias mencionó que toda música que ha escuchado lo ha sido, pero retoma el trabajo de cantantes como la inglesa *P.J. Harvey*, las estadounidenses *Suzanne Vega*, *Tori Amos*, *Liz Phair* y de la irlandesa *Sinéad O’Connor*.

Otras de sus influencias fueron los estadounidenses *Tom Waits* y *Lou Reed*, así como las bandas *Los Lobos* originaria de Los Ángeles California y *The Smashing Pumpkins* de Chicago Illinois en la Unión Americana. Relató a la revista que sus letras tienen mucha relación con sus vivencias, pero también, con lo que ha leído sobre poesía y novela principalmente, destaca a escritores como las mexicanas Rosario Castellanos y Elena Garro, a los estadounidenses Toni Morrison, Truman Capote, Paul Auster, entre otros. Comentó que en Tijuana prácticamente no escuchaba *rock*, que fue hasta su llegada al entonces Distrito Federal que pudo percatarse del movimiento roquero que ahí se gestaba, lo que fue de su agrado. Al preguntarse si considera al *rock mexicano* como un medio machista contestó que “no, considera que lo que sucede es que el público no está acostumbrado a ver mujeres en el escenario, pero en su caso en particular ha percibido aceptación a su trabajo. Hacen falta más mujeres como *Rita* que sean compositoras o que toquen instrumentos” afirmó *Julieta*.³⁰²

Rafael González menciona que *Julieta Venegas* nació en Long Beach California en los Estados Unidos un 24 de noviembre de 1970. Que es hija de los fotógrafos mexicanos José Luis Vengas y Julia Edith Percevault. Desde los ocho años tuvo inclinación por la música, por lo que sus padres la llevaron a clases de piano clásico, violonchelo y teoría musical. A la edad de diecisiete años entró al grupo *Chantaje* junto a *Luis Güaraña* y *Alejandro Zúñiga*, con quienes compuso el tema “Pobre de ti”. En 1990 el grupo se transformó en *Tijuana No* y dicha canción fue su primer éxito, sin embargo, para ese año *Julieta* ya no tocaba con ellos. En 1992 viajó a Monterrey donde musicalizó la obra de teatro

³⁰¹ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, p. 266.

³⁰² “Desde Tijuana con amor...”, p. 10.

“Sirenas de corazón” de Edward Coward y que fue presentada en la Muestra Nacional de Teatro en Monterrey. Posteriormente se trasladó a la Ciudad de México donde entró en contacto con los integrantes de los grupos *Fratta*, *Café Tacvba* y *Jaguares*.

Julieta creó el proyecto que llamó *Lula*, grupo donde comenzó a componer de forma recurrente y a tocar el acordeón. En 1993 grabó un material con la intención de promocionarse, con dicho demo, obtuvo reconocimiento en el circuito subterráneo de la capital del país. A la par, actuó y musicalizó la obra de teatro “Calígula probablemente” del director Francisco Franco. En 1994 formó el grupo *La Milagrosa*, nombre que tomó de un libro de la novelista mexicana Carmen Boullosa. El grupo no tuvo una alineación de músicos estable, pero sí logró tener varias presentaciones como abrir las tocaditas del músico de origen guatemalteco Jorge Mario García Fratta, que también se presentaba como *Fratta* o *Romántico Desliz*, nombre de su primer álbum. *Fratta* se unió a *La Milagrosa* donde tocó el bajo, también lo hizo Rafael González conocido como *Sr. González* en las percusiones, mientras que *Julieta* cantaba y tocaba el piano y el acordeón, *Joselo Rangel* de *Café Tacvba* tocó con el grupo en varias ocasiones.

La agrupación se presentó regularmente en sitios como Rockotitlán, el Alicia y La Planta de Luz, de igual manera en ciudades como Querétaro, Guadalajara y Toluca, además, fueron parte de los conciertos en apoyo a las comunidades zapatistas que se llevaron a cabo en las instalaciones de la UNAM tras el alzamiento del EZLN. González menciona que la propuesta musical del grupo fue muy distinta a lo que en esos años se escuchaba en el *rock mexicano*, donde el acordeón y la voz potente y a veces tímida de *Julieta* fueron su sello particular. Sus letras fueron intimistas, con una visión totalmente femenina de las relaciones personales y sociales, características que llamaron la atención del público que los escuchaba en sus presentaciones, afirma González. *Julieta* se acercó directamente a la disquera BMG Ariola que de inmediato se interesaron en el proyecto, razón por la cual el grupo viajó a la ciudad de Los Ángeles California donde se presentaron en el House of Blues para ser escuchados por los músicos y productores argentinos *Gustavo Santaolalla* y *Anibal Kerpel*.

En 1996 la disquera firma contrato con *Julieta* por ocho años, por ello viajó nuevamente a Los Ángeles para grabar lo que sería su primer disco en el estudio propiedad de *Santaolalla*, el cual se ubicaba en la cochera de su casa. *Julieta* tomó la decisión de continuar su carrera como solista, razón por la cual de los músicos que integraron *La*

Milagrosa, únicamente *Rafael González* y *Joselo Rangel* participaron en la grabación del material que llevó por nombre “Aquí” y que salió al mercado en 1997. El disco vendió alrededor de treinta mil copias en México, por lo que se editó en Estados Unidos y países de habla hispana. Los sencillos que se promocionaron fueron “De mis pasos”, “Cómo sé” y “Andamos huyendo”. En agosto de ese año fue invitada a abrir la gira de despedida de *Soda Stereo* en el Palacio de los Deportes de la Ciudad de México, además, recibió el premio a mejor disco revelación otorgado por la revista mexicana “Nuestro Rock”, ubicándola como una importante exponente del *rock* femenino, afirma González.³⁰³

En 1998 *Julieta Venegas* fue entrevistada por la periodista Cristina Pacheco para el Canal Once del Instituto Politécnico Nacional. La conductora inició la plática mencionando que *Julieta* era ya considerada por los críticos musicales como “la mejor exponente de la música alternativa en México, además de referirse a ella con los calificativos de “virtuosa” y “excelente letrista”. En ese sentido la cantautora señaló que sus letras las compone a partir de los que observa en las relaciones humanas, pero sobre todo en relación a “mi misma y de quien me rodea”; se considera una persona “muy directa” para decir las cosas, “prefiero que las cosas se digan, por ello definiendo la comunicación” subrayó. En su relación con la música comentó que el estudiar piano se convirtió “en su espacio”, el que siempre defendió. Continuó con los estudios de piano ya que afirmó que “era para lo único que fui buena, además me gustaba”. Respecto a su primer disco comentó que no buscó pretender ser alguien más y por eso eligió el título de “Aquí”, además de que sus letras hablan de lo que vivía en ese momento.

Cristina Pacheco comentó a *Julieta* que el *rock* no es un estilo o una corriente musical, es una forma de vida, a lo que *Venegas* respondió que “más que una forma de vida es una forma de expresión, y con lo que me identifico con el *rock* es porque es una forma de expresarse sin tantas reglas, por ejemplo, yo toco el acordeón y me preguntan: ¿pero una roquera con acordeón?, y yo vengo del clásico y también me gusta el *pop*, *The Beatles* y las canciones lindas”. El acercamiento de *Julieta* al *rock* fue sobre todo porque encontró en el género una forma más libre de expresión, “para nada me sentía inhibida”, “el *rock* tiene la actitud de ser honesto” mencionó. Respecto del *rock* comentó también que se le ha

³⁰³ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, pp. 99-101.

relacionado con excesos, lo que no es del todo verdad ya que en muchos ámbitos de la vida esos excesos lamentablemente están presentes.

Cristina comentó que se piensa que en el *rock* se acaba la ternura, a lo que *Julieta* respondió que “a los hombres en general les cuesta trabajo expresar suavidad. Si bien el *rock* fue definido por hombres y había dureza, actualmente hay hombres que se permiten decir que están sufriendo”, el *rock* se ha transformado, es diverso, hay grupos integrados por hombres que dicen otras cosas, pero finalmente eso es el *rock* “no limitarte”, y “no hay que limitar un lado sensible”, la música es expresarse, si únicamente existiera un tema esto “sería muy aburrido”. Cristina comentó que *Julieta* y *Ely Guerra* aparecieron juntas en la portada de la revista estadounidense TIME, además de que de alguna manera sus carreras coinciden, *Julieta* señaló que es cierto ya que ambas presentaron disco por las mismas fechas, pero subrayó que la música que hacen es distinta y reconoce en *Ely* a una compositora “bien emotiva y súper emocional, lo que refleja en su música”.³⁰⁴

En 1998 también, colaboró con la banda *Enanitos Verdes* en su disco en vivo “Tracción acústica” y en el material “José José. Un Tributo” junto a otros artistas. Ese año fue acreedora al premio por mejor interpretación femenina por el video “Cómo sé” entregado por el canal de televisión MTV Latinoamérica. También realizó la gira “De diva voz” junto a *Ely Guerra* y *Aurora y la Academia*, grupo integrado exclusivamente por mujeres, la cual recorrió las ciudades de México, Guadalajara, Monterrey, Chihuahua y Chicago en la Unión Americana. “Calaveras y Diablitos” fue la gira en la que *Julieta* compartió escenario con los argentinos *Los Fabulosos Cadillacs* y los colombianos *Aterciopelados* con *Andrea Echeverri* en la voz, la cual se presentó en varias ciudades españolas. A la par, participó en las bandas sonoras de las películas mexicanas “El país de no pasa nada” dirigida por María del Carmen de Lara y “Amores perros” de Alejandro González Iñárritu. Además, en el año 2000 entra nuevamente al estudio para grabar su segundo disco el cual llevó por título “Bueninvento”.

Julieta comentó a Tere Estrada que en dicho material buscó contar con la participación de distintos músicos, por lo que calificó al disco como “completo”. Mencionó que “trató de quitarle el protagonismo a un sólo instrumento, por lo que puede escucharse el piano, guitarras acústicas y por supuesto el acordeón”. Fue en la letra donde la roquera puso

³⁰⁴ CANAL ONCE, “Cristina Pacheco: Entrevista a Julieta Venegas”, 1998, en: <https://www.youtube.com/watch?v=xqjT5nJevzA>, fecha de consulta: 01 de julio del 2022.

más énfasis, “hablo de amor, desamor abordo personajes; es como más de psicología, de reacciones que tenemos los seres humanos, me meto a criticar actitudes”, todo, con la pretensión de lograr un “balance musical” señaló.³⁰⁵ En 1997 *Julieta* fue entrevistada nuevamente por la revista *La Mosca en la Pared*, donde dijo que para sus letras le ha “inspirado es la oscuridad de la gente, la oscuridad que existe en cada uno de nosotros como seres humanos. Hay quienes dicen que soy darqui; pero si es que lo soy, no es tanto porque haga música de ese género sino porque en mis letras trato de encontrar los lados positivos y negativos de las cosas”.

Respecto a sus composiciones continuó mencionando que “es una dualidad que refleja la luz y la oscuridad que existe en todo. Por ejemplo, la canción “Aquí”, que no aparece en mi disco, habla de una relación de pareja viciada, adictiva, oscura. O está “Antes”, que se refiere a la fijación que muchos tenemos por un pasado que nos dejamos a dejar atrás”. A la pregunta expresa si existe machismo en el *rock mexicano* *Julieta* comentó lo siguiente: “respecto a los roqueros, no he sentido ninguna discriminación por ser mujer. Creo que existen diferencias entre hombres y mujeres, y que bueno así sea. Resultaría muy aburrido si fuéramos iguales. Sí me he encontrado con colegas que dicen haber tenido problemas con el machismo de algunos músicos, pero no ha sido mi caso. Siempre me han respetado”. En la entrevista *Julieta* resaltó que percibe “que todo está muy disperso y que lo existe es una falta de contacto entre los grupos”, lo anterior relacionado a la escena roquera en México.³⁰⁶

En el año 2000 *Julieta* trabajó junto a *Gustavo Santaolalla* en su segundo disco que llevó por título “Bueninvento”, del cual se promocionaron varios temas entre los que destacaron “Hoy no quiero” y “Sería feliz”, además del tema “Siempre en mi mente” como homenaje al cantautor mexicano *Juan Gabriel*. El material le valió ser nominada a los premios Grammy Latinos en la categoría de mejor disco de *rock alternativo* y mejor canción *rock* por el tema “Hoy no quiero”. Razón por la que fue invitada a participar en el festival “Arezzo Wave Love” en Italia y en la “Feria Hannover” en Alemania en el marco del “Music Bidges Around the World”. En el año 2001 fue parte de la gira “Fémina Rock” realizada en España encabezada la roquera argentina *María Gabriela Epumer*. En el 2002 fue invitada al

³⁰⁵ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 268-269.

³⁰⁶ GARCÍA MICHEL, HUGO, “Rita y Julieta”, pp. 25-26.

“Festival Cuba disco” en la Habana. En el 2003 lanzó su disco “Sí” donde fue coproductora. A partir de ese material se alejó del *rock* como base de sus composiciones, lo que le valió críticas, sin embargo, su aporte al género permanece, asegura Rafael González.³⁰⁷

Respecto al álbum “Sí”, *Julieta* comentó a Tere Estrada que “en este disco quiero mostrar mi lado divertido”, por lo que lo calificó como “más alegre y coquetón”. Para Estrada, en dicho material *Julieta* buscó experimentar con diversos géneros como el *pop*, la *música electrónica* y el *norteño*. La producción se realizó en España y Argentina. Las líneas melódicas de los temas son muy sencillas, diseñadas de esa forma con la intención de hacerlas accesibles y para que el escucha las aprenda rápidamente. Musicalmente es un disco sin complicaciones. Para Estrada, la cantautora mostró una evolución tanto personal como musical, lo que le valió tener mayor presencia ante un público cada vez más “amplio”, lo que pudo lograrse gracias a que continuamente sus canciones fueron programadas en la radio y en canales especializados de televisión, dicha fórmula se repitió en su disco “Limón y sal” editado en 2006.³⁰⁸

El miércoles 05 de febrero del 2020 el periódico La Jornada publicó una nota relacionada con *Julieta Venegas*, en ella menciona que después de la última gira la cual “fue larga y desgastante”, decidió radicar en la ciudad de Buenos Aires Argentina, donde ha podido pasar tiempo con su hija. También pudo leer el libro “La enamorada” de escritor argentino Santiago Loza, texto que dio paso a una puesta en escena que *Julieta* protagonizó y de la cual se grabó un disco. Pieza musical y teatral que la cantautora planea presentar en México. La nota señala que a *Julieta* le gusta Buenos Aires porque es una ciudad pequeña en relación a la capital mexicana. Ahí se siente libre de hacer las cosas de diferente manera. Se ha permitido dar conciertos en lugares para pocas personas, donde se ha sentido cómoda, “como en casa”. Desde Argentina ve a México como un país complejo y con muchos conflictos. Le preocupa la violencia y el narcotráfico, pero tiene la esperanza de que las cosas puedan cambiar.

La nota destaca lo que la cantante menciona sobre el tema de la violencia de género “es un tema que es central en la mayoría de los países, y hay que aprovechar todos los espacios para debatirlo”. En su caso, publicará una canción que tiene mucha relación con este

³⁰⁷ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, pp. 102-109.

³⁰⁸ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 269-270.

tema. Para *Julieta Venegas* esta es una buena época para debatir sobre distintos temas, como puede ser el borto, y aportar nuevas perspectivas. “Nos toca hablar mucho y repensar cosas que hemos normalizado. La sociedad puede cambiar, no es una cosa tiesa, somos gente viva”, puntualizó *Julieta*. Además de la música y el teatro, *Julieta* ha estado en contacto con el mundo de los libros. La tijuanaense publicará una serie de “podcast” sobre literatura, cuya premisa es invitar a un escritor o escritora para que recomiende un libro, leerlo, comentarlo y generar conversación. De momento los autores son de nacionalidad argentina, pero le gustaría replicarlo con mexicanos, reseña La Jornada.³⁰⁹

Actualmente las *redes sociales* forman parte de nuestra cotidianidad. Se calcula que más de la mitad de la población mundial las utiliza, debido a ello son sumamente recurridas para la venta de productos de toda índole, además, las *redes sociales* son plataformas digitales que “conectan” entre sí a personas con intereses, actividades, relaciones en común y consideramos que mayormente para el entretenimiento de toda índole. Estas plataformas permiten el contacto entre individuos y funcionan también para intercambiar información pública o privada. En relación al entretenimiento, están diseñadas para compartir contenidos, un ejemplo es “YouTube” la cual los publica en formato de videos. Mencionamos lo anterior, ya que, para los fines de nuestra investigación recurrimos a dicha plataforma, así como a internet en general para la búsqueda de fuentes que permitan enriquecer nuestro trabajo. Es precisamente en “YouTube” donde hemos podido acceder a entrevistas de mujeres roqueras, las cuales proporcionan información de gran valía para nuestros objetivos.

De esa forma, hacemos mención de la plática que la cantante y compositora argentina Nicole Denise Cucco conocida como *Nicki Nicole* tuvo con *Julieta Venegas*, la que fue presentada en su canal de “YouTube” llamado “Pogo o Nada” el día 27 de junio del 2022. En la plática, ambas artistas se demostraron admiración mutua a pesar de la diferencia generacional que las separa y de los géneros musicales que cada una interpreta. *Nicki* le comentó a *Julieta* que es una inspiración para ella y le admira que su música continúe vigente, a lo que la mexicana respondió que le parece admirable la forma en que *Nicki* se desenvuelve en un escenario y como “fluye” entre tantos estilos musicales “eso me cae muy bien y me identifico” dijo *Julieta*. *Julieta* mencionó que en sus canciones escribe de todo tipo de

³⁰⁹ IBARRA, JUAN, “Con la gira “Íntimo”, Julieta Venegas vuelve a la esencia de su música”, en: <https://www.jornada.com.mx/2020/02/05/espectaculos/a08n1esp>, fecha de consulta: 01 de julio del 2022.

amores, de amores de amigas, de pareja, de familia. Subrayó sobre la idea de que es el amor lo que une a las personas.

En la plática *Nicki* confesó no tocar ningún instrumento musical, *Julieta* respondió que ella el que estudió formalmente fue el piano, el que la llevó a descubrir su gusto por la música clásica y de su amor por la música en general, pero fue al descubrir la composición de canciones cuando se dio cuenta que ese era el camino que quería seguir, sobre todo al ser invitada por primera vez a tocar en una banda, lo que sucedió siendo aún muy joven. Añadió que gusta mucho de tocar piano y de ser instrumentista, pero el contar una historia a través de una canción fue lo que la enganchó a esta carrera. Respecto de su larga trayectoria *Julieta Venegas* comentó que lo que pretende actualmente es cuidar más su música antes que su carrera, ya que si deja de hacer música y letras “hay algo de mí que no va a ser expresado”, en todo momento hay que cuidar ese balance subrayó la cantante y compositora mexicana. La charla cerró con la intención de que ambas cantantes se encuentren nuevamente para otra conversación.³¹⁰ Quedó de manifiesto que la música tiene la capacidad de unir generaciones, algo que también es característico del *rock*.

³¹⁰ POGO O NADA, “Episodio 5/ Nicki Nicole & Julieta Venegas”, en: https://www.youtube.com/watch?v=wOZPMEDIy_0, fecha de consulta: 03 de julio del 2022.

III.5.- Ely Guerra. La patrona.

Otra cantante y compositora que destacó en la década de los noventa por sus letras, música y presencia fue *Ely Guerra*. Originaria de Monterrey se trasladó siendo niña a vivir a Guadalajara por la profesión de su padre Alberto Guerra quien fue futbolista y entrenador. A muy temprana edad nació su interés por la música por lo que sus padres le regalaron una guitarra que aprendió a tocar de forma autodidacta. A los diez años compuso su primera canción que tituló “Perdóname”, inspirada por un enojo con su madre la modelo también de nacionalidad mexicana Gloria Vázquez. A la edad de quince años obtuvo su primer trabajo en el medio artístico como corista de *Gabriela Martínez* ex integrante y propietaria del grupo de *pop Carmín*. En 1990 se fue a estudiar inglés a los Estados Unidos donde interpretó sus canciones en centros nocturnos de Seattle y Portland. A su regreso en 1992, se instaló en la Ciudad de México donde por medio de su amigo el músico *Ricardo Salinas* obtuvo trabajo como corista de *Eduardo Capetillo* ex integrante del grupo de *pop Timbiriche*.

Ely le mencionó a Tere Estrada que “el estar con *Eduardo Capetillo* lo entendí como una oportunidad, aunque distante de lo que yo quería hacer y proyectar con lo mío, para estar en el medio, hacer relaciones con alguna compañía disquera para poder después grabar mis rolas. Y así fue, gracias a ese trabajo conseguí contrato con BMG Ariola. En 1994, Jesús López, director artístico de BMG, conoció mi propuesta en la presentación del segundo disco de *Eduardo* y me dijo que ellos necesitaban una chava con mis características. Cuándo firmé contrato lo hice con ayuda de mi padre y de un abogado, no tenía entonces representante. Mientras arrancaba el proyecto no tenía que trabajar para mantenerme, mi papá, en ese sentido, me ayudó mucho”. Respecto a la grabación del material discográfico *Ely* le comentó a Estrada que “fue muy problemático encontrar el productor adecuado, insisto mucho en lo que quiero, no puedo traicionarme bajo ningún concepto”, muestra del carácter fuerte que ha caracterizado a *Ely Guerra* durante toda su carrera.

Jesús López y la compañía disquera pusieron la condición de que grabara un tema homenajeando a alguna compositora mexicana, *Ely* eligió hacer una versión de “Júrame” original de *María Grever*. Viajó a Madrid en 1995 para trabajar con el productor *Teo Cardala* guitarrista de los grupos *Cómplices* y *Golpes Bajos* sugerido por López. El proceso de grabación en su primera etapa fue del agrado de la roquera, para la segunda etapa, la disquera

exigió condiciones con las que *Ely* no estuvo del todo conforme, “demasiado producido” señaló *Guerra*. *Guerra* comentó a Tere Estrada que la gente de la compañía “manipuló el disco de una forma con la que nunca estuvo de acuerdo, pero poco pudo hacer ya que no se le permitió participar en la mezcla del material, además en ese momento no contaba con un representante y armas suficientes para defenderse”. Sin embargo, estaba consciente de que no existían muchas oportunidades en México para grabar, por ello siguió adelante con dicho proyecto, sobre todo en la parte de promocionar el disco ³¹¹

Su disco debut, “Ely Guerra” salió al mercado en 1996, contenía los temas “Quiero verte”, “Las gafas de Lennon”, “Es tu amor” entre otros. La disquera decidió promocionar “Júrame” sin el consentimiento de *Ely*. Ella había solicitado que se difundiera uno de su autoría. La compañía dio poca promoción al disco pese a todo el trabajo e inversión realizados. A la par, colaboró con el músico *Fratta* en su disco “Acústico desliz” donde destacó la voz de la roquera. En 1997 terminó su contrato con BMG Ariola y pudo firmar con la compañía EMI Capitol para un segundo material totalmente compuesto por ella. “Pa’ morir de amor” fue grabado en The River Studios en Londres Inglaterra y fue producido por el músico *Sandy McLelland*, quien también fungió como ingeniero de sonido y participó tocando las percusiones, teclados y la guitarra. Se tomó la decisión de promover los temas “Ángel de fuego” y “Peligro”, de los cuales se grabaron videos para su difusión en televisión. El disco contó además con cuatro temas acústicos producidos por *Sabo Romo* quien ya no pertenecía al grupo *Caifanes*.

Ese año comenzó la gira “De diva voz” junto a *Julieta Venegas* y *Aurora* y *la Academia*, grupo encabezado por *Aurora Cano* en la voz e integrado sólo por mujeres instrumentistas. Eran días en que los proyectos femeninos tomaban fuerza y ellas fueron consideradas por las distintas disqueras punta de lanza de ese movimiento. Al año siguiente participó nuevamente con *Fratta* en el tema “Morir igual” para el disco compilatorio “Un mundo”, que pretendió hacer conciencia con respecto a la enfermedad del SIDA. 1998 fue el año en que *Ely* lució su cabeza rapada, fue un acto de protesta ante la imagen que de ella mostraron diversos medios de comunicación y su disquera, los que, a consideración de *Guerra*, dejaban de lado su música para darle importancia a su aspecto físico. En agosto

³¹¹ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 276-277.

apareció en la portada de la revista estadounidense “TIME” junto a *Julieta Venegas*, fue titulada “Era of the Rockera”, esto debido a que la publicación las consideró como propuestas novedosas en la escena del *rock* en español. También estuvo en la primera edición del “Festival Vive Latino”, repitiendo la experiencia en el 2000, 2004, 2005, 2010 y 2014.

En 1999 salió al mercado “Lotofire”, tercer disco de *Ely Guerra*. En la portada y en interior del material aparecieron fotografías tomadas por la cantante y por Yvonne Venegas, hermana gemela de *Julieta*. Destacaron los temas “Profundidad”, “Tengo frío”, “Yo no” y “Vete”. Con este material comenzó la promoción internacional de *Ely*. Durante el año 2000 realizó colaboraciones con los mexicanos *José Fors* para su disco “Forseps 2.0” y con *Control Machete* para el tema “De perros amores” para la banda sonora de la película “Amores Perros” del director mexicano Alejandro González Iñárritu. Con el grupo chileno de *rock* *La Ley* participó en el programa Unplugged para la cadena MTV Latinoamérica grabándose un también un disco. Compuso el tema “De la calle” para la película mexicana del mismo nombre que le valió el premio por mejor canción entregado por la cadena MTV Movie Award México. En 2002 fue nominada nuevamente por la cadena MTV Latinoamérica como mejor artista alternativo y mejor artista femenino.³¹²

Con motivo del lanzamiento en 2004 del disco “Sweet & Sour, Hot y Spicy”, Hugo García Michel entrevistó a *Ely Guerra* para la revista *La Mosca en la Pared*, dónde mencionó que el motivo de dejar pasar cinco años entre su anterior disco y éste, fue porque “Lotofire” tuvo un “despegue” distinto sus otros trabajos. Aunque no logró apoyo de la disquera cuando salió, “creo que de mis discos fue el más celebrado y el que más trabajo nos brindó a nivel internacional” señaló. “En esos cinco años visité diferentes países donde nunca había ido: Cuba, Argentina, Chile, Puerto Rico. Entonces era importante seguir el flujo del disco. Hubiera sido ridículo decir: no vamos a Chile porque hay que hacer un disco nuevo”. Dicho material le permitió ser invitada a los festivales “Celebrity Brooklyn” y el “Summer Stage” que tienen como escenario el Central Park de la ciudad de Nueva York. “A todo eso no se le puede decir que no, al contrario, es celebrar la música y yo para eso la hago, para compartirla” destacó *Ely*.

La roquera también comentó que “el escenario es un espacio que me proporciona estabilidad emocional, así es que Lotofire me dio cinco años de eso y en ese inter fue que

³¹² GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, pp. 170-172.

compuse los temas para el nuevo disco”. A la pregunta de por qué considera que su música y propuesta a pesar de ser consideradas de lo mejor que se hace en México, no han dado el salto a una popularidad más amplia respondió, “no lo sé y ha sido desgastante”, “También creo que es un proceso lógico, ya que la música hecha por mujeres es algo que el público apenas empieza a pedir. Además, mi música, aunque si es *rock*, tiene mucha fusión y ha sido difícil encontrar su espacio”. Al comentario de García Michel respecto de que sus discos parecen reflejar cambios en su imagen y vida personal respondió, “no sé si sea algo más femenino que masculino. Creo que las mujeres en cierta medida transmitimos lo que nos corresponde vivir y yo no soy la excepción. Todos mis discos reflejan una parte especial de mi vida” comentó *Ely*.

Mencionó también que por lo general no habla de política, sin embargo, admira a quien es líder, por ello, en el “Festival Vive Latino” pasado lució una falda con la imagen del “Sub Comandante Marcos”, ya que reconoce “su liderazgo” en la región de Chiapas. Personaje que se refirió a ella en uno de sus comunicados y le pidió enviarle un póster autografiado. Como cualquier ciudadano, le afectan los problemas del país como el desempleo, la inseguridad, la represión, el no tener casa propia como muchas personas. Comentó que a muchas mujeres no las educaron para ganar dinero, para trabajar o tomar decisiones relacionadas con ellas mismas. Respecto a su vida privada platicó que gusta de estar en su casa y sale poco, pero disfruta mucho de ir a ver un partido de fútbol del equipo Guadalajara a una cantina, lo que le permite distraerse de la rutina de su trabajo, además de que le llama la atención ver que “las personas, aunque divididas, se unen con un propósito”. Otro de sus gustos es la cocina, ya que considera que cocinar para otros “une a la gente”.³¹³

Para el disco “Sweet & Sour, Hot y Spicy” *Ely* recurrió a varios productores entre los que destacaron *Toy Hernández* del grupo *Control Machete* y *Emmanuel del Real* de *Café Tacvba*. El nombre del álbum tiene relación con el gusto de *Ely* por la concina. Del material destacaron los temas “Mi playa”, “Quiéreme mucho”, “Puerto Vallarta” y “Ojos claros labios rosas”. Para este trabajo, el cual está dividido en dos bloques conceptuales distintos, *Ely Guerra* mostró una imagen de abundante cabellera negra. El disco fue nominado al Grammy Latino como mejor álbum alternativo y para el año 2005 fue nuevamente nominada como mejor artista femenina en los premios MTV Awards Latinoamérica. Año en que también

³¹³ GARCÍA MICHEL, HUGO, “Ely Guerra. Agridulce y picante”, pp. 16-18.

tuvo presencia en el “Festival Vive Latino” donde generó polémica cuando las cámaras de televisión captaron el momento en el que la cantante mostró accidentalmente un seno, situación a la que la prensa del espectáculo nacional dio mucha cobertura.³¹⁴

Destacamos lo que *Ely Guerra* comentó a Tere Estrada respecto de cómo percibe al *rock*, “la imagen del *rock* es masculina, la gente vea al *rock* como hombre y no como mujer. No es que el *rock* sea machista, pero a las mujeres se nos exige más, como si tuviéramos que aprobar un examen; esto sucede porque queremos estar en un ambiente donde predominan ellos. Nuestra presencia en el *rock* debería de ser algo normal; desafortunadamente las mujeres tenemos que desenvolvernos de diferente manera; tal y como sucede en las distintas actividades que realizamos en la sociedad, con el derecho de ser aceptadas por nuestros méritos virtuosos, de talento y de vocación, más allá del físico”. Además, señaló que “a las mujeres se les observa con curiosidad en un concierto, para ver si en verdad tocan, también en las entrevistas se les cuestiona más cosas que a cualquier banda común, haciéndoles preguntas que tienes más un fondo cultural”, lo anterior refiriéndose a mujeres roqueras.³¹⁵

Entre los años de 1999 y 2000 probablemente, *Rita Guerrero* conducía el programa televisivo “Cultura en línea” que transmitía el Canal 22 de la Secretaría de Cultura Federal y en el cual entrevistó a *Ely Guerra*. El video se encuentra actualmente en la plataforma digital “YouTube” sin embargo, en los aproximadamente dieciséis minutos del video, no aparecen datos que nos permitan corroborar la fecha en que fue grabado, pero es posible intuirlo por lo que en la entrevista se menciona. La destacamos porque son dos mujeres relevantes para la historia del *rock mexicano* y por los comentarios que ambas realizan. *Rita* comenzó diciendo que haría una pregunta que le “choca”: ¿qué significa ser mujer en el *rock*?, la misma *Rita* mencionó que “es muy raro contestar esa pregunta porque una siempre ha sido mujer, sí en una vida hubiera sido hombre sabría qué significa ser mujer en el *rock*, pero sí sabemos que es un ambiente mayoritariamente masculino”, *Ely* respondió diciendo que ella “ha tenido que hacer su espacio y trabajarlo. Pero esto al final siendo hombre o mujer lo tienes que hacer. Yo he experimentado lo que todos los hombres que hacen música en el *rock* han experimentado”.

³¹⁴ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, p. 172.

³¹⁵ ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, pp. 278-279.

Señaló también que “si recuerdo que mucho me han atribuido que, a las viejas nos encanta que nos digan que somos muy bonitas, guapas. A mí me lo atribuían mucho pero entonces también me atribuían el hecho de que bueno, pero no toca, o bueno, es medio tonta, ósea, sin haberme conocido”. Agregó respecto de lo anterior que esos prejuicios estuvieron presentes al iniciar su carrera, “yo en mi carrera he tenido mucho que romper con ese prejuicio y batallar los primeros años, pero ahora tengo un equipo de trabajo increíble que hasta patrona me dicen, porque ya se acostumbraron”, lo mencionó en sentido que parte de su equipo se componía por hombres, sobre todo en la parte musical. *Rita* comentó sobre los discos de *Ely*, mencionó “llevas dos discos en tu carrera”, a lo que *Guerra* respondió “tres. No, está bien, tienes toda la razón en decir dos ya que en realidad mi primer disco es una cuestión que no existe, hubo cinco mil copias y nunca más apreció, es algo que mis fans quieren y no pueden encontrar, así que tienes razón, es un disco muy desconocido”.

Relacionado con el tema de discos *Ely* comentó que, aunque han sido grabados por la compañía EMI, en realidad se han manejado de forma independiente, primero porque el material titulado “Pa morirse de amor”, “no se fabrica más, es difícil encontrarlo en tiendas de discos”. En cuanto a su disco “Lotofire” señaló que la disquera “no tenía muchas ganas de sacarlo porque no lo entendía” razón por la cual se ha manejado de forma independiente. La compañía lo distribuye y todo el trabajo de grabación y promoción corrió a cargo de *Ely Guerra* y su equipo, quienes lograron que sea un disco con “mucho fuerza” subrayó la roquera. Quien destacó un dato poco conocido, dijo ser alérgica al humo de cigarro, le cierra la garganta, lo que le ha traído complicaciones ya los lugares donde se ha presentado es común la presencia de tabaco, razón por la cual tomó clases de canto para perfeccionar sobre todo su manera de respirar y poder solventar dicha situación.

Durante la entrevista se hizo mención de un concierto realizado en la Ciudad de México donde varios músicos, entre quienes destacaron *Ely Guerra*, el argentino *Gustavo Cerati* ex integrante de *Soda Stereo* y *Rubén Albarrán* de *Café Tacuba*, compartieron escenario con monjes del Sur de la India, quienes a través de la música transmiten su mensaje comentó *Ely*, quien dijo además que el proyecto le interesó porque lo encabezaron mujeres productoras, algo no muy común en México. También se habló de la participación de *Guerra* con el grupo chileno *La Ley* en su concierto *Unplugged* y el disco que se grabó, donde señaló que se sintió muy cómoda ya que no se le impuso nada y ella pudo mostrar lo que sentía

musicalmente hablando, “yo hago música para compartirla” resaltó. Lo anterior nos parece relevante ya que también *Rita Guerrero* con *Santa Sabina* grabaron años antes un programa y un disco bajo este formato diseñado por la cadena de televisión MTV, en este caso, para Latinoamérica, experiencia que *Rita* calificó como “muy padre” y *Ely* estuvo de acuerdo.³¹⁶

Para el año 2007 *Ely Guerra* lanzó el disco en vivo “Teatro Metropolitano”, grabado desde el recinto ubicado en la Ciudad de México con material de sus cuatro discos anteriores. Para sus presentaciones en dicho inmueble *Ely* estuvo acompañada por su banda de músicos a quien llama *Los Elys Guerra*, los cuales también acompañaron a la roquera en varios conciertos anteriores. Para el año siguiente presentó otro disco en vivo “Plug and Palay”, en esta ocasión grabado únicamente con el acompañamiento de su guitarra. Proyectos que *Ely* impulsó y promovió prácticamente sin apoyo de la disquera EMI, situación recurrente en su carrera musical, razón que la que en 2009 terminó su relación con la compañía disquera y creó su sello discográfico Horney Company, con el que lanzó el disco “Hombre invisible”, donde participaron varios músicos como *Álvaro Henríquez* del grupo chileno *Los Tres*, *Enrique Bunbury* ex integrante del grupo español *Héroes del Silencio*, *Gilberto Cerezo* de *Kinky*, *Emanuel del Real* de *Café Tacvba* y el argentino *Gustavo Santolalla* entre otros.

Producciones discográficas a las que se sumaron otras más, así como colaboraciones con distintos músicos tanto nacionales como extranjeros de diversos géneros musicales. De igual manera continuó con presentaciones en vivo tanto en México, Estados Unidos y países de habla hispana, ya fuera sola con su guitarra o con su grupo *Los Elys Guerra*. Además del trabajo anterior, participó con temas para varias películas, como las animadas la mexicana “El viaje de Teo” y la producida por la compañía Disney “Vacaciones Vaqueras”. En relación a su carrera consideramos relevante destacar lo que *Rafael González* rescata por lo mencionado por *Ely* en 2001, “en mi familia no ha existido nadie que viva de la música. Ha sido un camino solitario de explorar y por supuesto tomar decisiones ha sido la parte más delicada e importante. He tenido la fortuna de contar con el apoyo de mi familia en esos momentos tan sutiles, en los que un deseo se transforma en tu trabajo, en tu fuente económica y espiritual, y en todos los sentidos en tu estilo de vida”.³¹⁷

³¹⁶ CANAL 22, “Cultura en línea”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=AAOTENSEYgw>, fecha de consulta: 01 de julio de 2022.

³¹⁷ GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 años de Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, pp. 172-174.

El miércoles ocho de julio del 2015, el periódico La Jornada publicó una nota relacionada con *Ely Guerra*. Comienza señalando que “*Ely* no es Guerra, es guerrera. También puede ser musa”. La describe como “trabajadora y disciplinada, fuerte y frágil. Espejo de sus propias canciones”, a las que se refiere como “perfumes de notas altas, medias y bajas”. “*Ely* compone, toca y canta sutil y poderosamente. Cuando lo hace en vivo, la pasión se le desborda en su exquisita voz y figura, a la que cuelga su guitarra; también su esencia. Es, sobre todo, persona honesta; “una vieja” que le encanta decir lo que piensa”. *Ely* comentó al periódico que “es una mujer construida”. Que ha trabajado y luchado por su música, pero también ha gozado con ella. En relación a su trabajo dijo que a lo largo de su trayectoria pudo formar un equipo de gente “profesional maravillosa”. Mencionó “hemos sido grandes obreros de nuestro trabajo buscando felicidad”. “La aguerrida *Guerra*” resume su carrera como algo alejado del glamur.

La publicación fue con motivo de la presentación en vivo que *Ely Guerra* realizaría el 11 de julio del mismo año en el Lunario, sitio perteneciente al Auditorio Nacional ubicado en la Ciudad de México, donde daría un concierto acompañada del pianista *Nicolás Santella*, además de presentar el disco doble titulado “El origen” grabado en vivo. Comentó también que “ni el desprecio de la disquera a su trabajo la ha mermado. Que la compañía te diga: qué feo está tu disco, que te diga que no lo va a editar y al final lo postulen para el Grammy, qué terrible puede ser. Terrible es que estuviera enferma y no pudiera cantar. De esa industria tengo muchos maestros. Aprendí de mucha gente de la que podría decir no me gusta cómo actúan o no me agradan sus fórmulas. No, de ellos aprendí mucho; me mostraron lo que no me gusta”. Cerró la entrevista señalando que “hoy día estamos viviendo tiempos difíciles, pero hay que mostrar a los jóvenes ejemplos reales. En la diversidad de nuestro país también hay mucho engaño. Ves glamur exagerado o los extremos, gente con mucha lana o jodida. Por eso, como seres creativos, tenemos en compromiso de expresar lo que somos”.³¹⁸

En el año 2018 la Revista GuitarraMx en su edición en línea, realizó una entrevista a *Ely Guerra*, la cual fue dirigida por el creador de la publicación Santiago Calcagno. El video puede encontrarse en la plataforma digital “YouTube”. Consideramos relevante destacarla en nuestra investigación ya que fue una plática donde uno de los temas centrales fue la

³¹⁸ OLIVARES, JUAN JOSÉ, “La creación también es disciplina y perseverancia, afirma Ely Guerra”, en: <https://www.jornada.com.mx/2015/07/08/espectaculos/a08n1esp>, fecha de consulta: 04 de julio del 2022.

música, también, el instrumento de la guitarra, además de que se abordaron aspectos de la carrera de la roquera. Santiago Calcagno comenzó la conversación mencionando que ese espacio está dedicado a la guitarra y a guitarristas, razón por la que se invitó a *Ely* ya que la considera “un referente del rock alternativo nacional” y una excelente guitarrista. *Guerra* agradeció la invitación y mencionó que la guitarra “es un instrumento clásico maravilloso que nos da la oportunidad a muchos cantautores de formar una expresión muy propia”. Santiago señaló que “muchacha gente entra en contacto con la música por la guitarra”, cierto expresó *Ely*, quien destacó “no fue mi caso, yo entendí mi voz desde muy niña, ese fue mi primer contacto con la música, pero acto seguido fue agarrar una guitarra”.

La compositora agregó que en su familia no hay antecedentes musicales, ha sido más una “familia de atletas”, razón por la cual ella también practica deportes, pero fue la guitarra la que le permitió experimentar y realizar “una búsqueda personal”, motivo que la llevó a componer, ya que también desde corta edad gustó de la poesía. Terminó su primera canción a los nueve años, la que tituló “Perdóname” y se la dedicó a su mamá, “desde chica he escrito lo que siento. Soy muy intensa” comentó *Ely* al conductor, “ese ha sido mi estilo”, agregó. En cuanto a su voz la compositora comentó que al entrar en un coro escolar entendió que era mesosoprano, y a través de ella comenzó a estructurar canciones que *Ely* calificó como “importantes”, y más que encasillarlas en un género o estilo musical, buscó expresarse, y esa fue una de las razones por las cuales a las disqueras les resultó difícil promocionarla porque no la entendían del todo señaló. “Yo creo que yo hago música popular, que yo entrara al *rock*, yo creo que no era tanto la palabra *rock*, era realmente decir alternativo” puntualizó *Ely* al momento de hablar sobre su estilo de composición.

En relación a lo anterior *Ely Guerra* comentó a Santiago “cuando yo firmo mi primer contrato, no había realmente una escena de mujeres haciendo sus propias canciones. Éramos Julieta Venegas y yo, y Julieta realmente todavía estaba en Tijuana No. No quiero ofender al espacio porque toda la vida hemos existido mujeres escribiendo, me refiero a la escena que estaba vibrando en ese momento. A mí me firman en BMG Ariola grande, porque ahí mismo BMG había hecho un sello Culebra Records. Si yo hubiera sido realmente rock me firman en ese sello, donde estaba La Cuca, Santa Sabina, La Lupita”. Puntualizó que debido a una “imagen saludable que todo el mundo tenía que voltear a verme”, la disquera pretendió que hiciera música popular ya que cantaba muy bien, pero al escuchar su música y letras, no

entendieron su imagen con su propuesta, la que no cuadraba tampoco en el *pop* nacional. Debido a ello, *Ely* señaló que su carrera ha sido “una búsqueda personal”, un ir y venir, un ser paciente, comprometida y luchar por un espacio ya que su estilo no tenía referente en México.

Ely comentó también que, si se trata de escribir canciones que provengan desde un lugar muy honesto y comprometido, entonces en su propuesta hay mucha relación con el *rock*, pero sostuvo que puede encajar más en lo alternativo. En ese sentido Santiago destacó el premio Grammy que *Ely* recibió en 2010 por mejor álbum alterativo, lo que sostuvo “le hizo muy bien a la música de este país”. En ese orden de ideas *Guerra* comentó que el escribir canciones desde una visión femenina, se convirtió también en “defender una postura que explica que tipo de mujer soy en medio de nuestra sociedad, que experiencias vivo y como las comparto”, situación también compleja para las disqueras señaló, ya que no era algo común, por ello hay que agradecer a mujeres que abrieron camino como *Cecilia Toussaint*, ya “que yo podía ver su carrera y decir tiene algo que ver conmigo”. *Ely* mencionó también a mujeres como *Tere Estrada*, *Kenny*, *Rosa Adame*, *Rita Guerrero*, *Julieta*, junto a otras mujeres a las que reconoció como referentes para ella en lo personal y como pertenecientes a una escena dominada por hombres.

En ese sentido cerró comentando que ella es la suma de muchas mujeres, de sus voces, las que han interpretado muchos géneros musicales y las considera como “mujeres fuertes”, y eso también debe destacarse en la participación de las mujeres en la sociedad. Respecto de la industria comentó que no puede negarse la parte de que es un negocio, razón por la cual debe cuidarse la carrera del artista apoyándose en equipos de trabajo para sí poder centrarse en la parte creativa. Refirió que se ve cantando hasta edad avanzada, “noventa años como Chabela Vargas” señaló, pero siempre “la música será un aprendizaje que me permita avanzar en mi carrera. La música es un bote salvavidas para mí. Seguirá ocurriendo en mi vida, no sé con qué velocidad, no sé con qué frecuencia, no sé más que explicar que esto es mi vida”. Comentó también que seguirá buscando adaptarse a la industria, pero proponiendo y sin el afán únicamente comercial, “nuestra propuesta es proponer” enfatizó *Ely*. En ese sentido Santiago comentó “tenemos *Ely* para rato”, ³¹⁹ lo que sin duda deseamos.

³¹⁹ CALCAGNO, SANTIAGO, “Un café con: Ely Guerra en Revista GuitarraMx”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=HT4I660u1xw>, fecha de consulta: 08 de julio del 2022.

El periódico de circulación nacional La Jornada publicó también el 12 de marzo del año 2021 otra nota relacionada con *Ely Guerra*, en la cual se menciona que “*Ely Guerra* está a poco de cumplir 50 años de vida. Y una buena parte de ese tiempo la cantautora mexicana lo ha dedicado a su labor en la música, experimentando con diversos estilos y buscando todavía nuevas formas de expresarse por medio de letras y melodías. Ella, sin embargo, sigue componiendo sus canciones de la misma manera en que empezó a hacerlo, con una guitarra acústica y su voz. Esta noche, la cantante ofrece un concierto con el que esos dos elementos, voz y guitarra, le servirán para recordar todos esos temas, por los 30 años de música en los que he venido tocando”, en ese sentido *Guerra* mencionó que “es muy lindo tener un repertorio del cual no sentir pudor, seguirlo cantando con la misma intensidad y verdad, porque son canciones que se van acomodando a tu realidad debido a que es un material tan sincero, que no fue de fórmulas, que no se escribió para deleitar a otros, sino para realmente compartir una experiencia de vida”, comentó *Ely*.

La nota destacó que la cantante ha atravesado por diversos cambios en su carrera. Como muestra está su decisión desde hace años de dejar de hacer música para grandes sellos discográficos. “Las compañías no entendían mucho mis propuestas, y lo que querían era hacer un negocio. Pero por eso decidí ser música independiente, somos nuestra propia disquera y editorial, en un acto para dejar la música libre, que eso sea lo que se honre”, relató. Respecto a la contingencia que como humanidad enfrentamos y en relación a su trabajo *Ely* comentó que “somos una comunidad que vivimos de salir a cantar, eso es lo que nos da de comer. La pandemia detuvo esto, y he trabajado en muchas otras cosas que me gusta hacer, pero son complejas, como perfumes y productos para la piel que hago, tengo mi propio laboratorio, y es muy interesante, pero es distinto”, para ella, la música es vital en su existir comentó para La Jornada.

En cuanto a su música y forma interpretativa la cantante destacó la importancia que tiene para ella las vivencias personales. Señaló que “quienes hacemos algo mediante emociones y cierto arte, sobre todo este que es el más popular, la música, siento que hay emociones que se ven traducidas en experiencias, que quizá también son colores distintos”, explicó *Ely*. Sin duda la cantante ha sabido aprovechar su voz. Su registro le dio la posibilidad de colaborar con músicos de todo tipo. Su voz se escuchó a lo largo de su carrera con orquesta y mariachi, desde el *rock*, el *jazz* y hasta boleros, donde siempre expuso su sentir. Destacó

“yo misma siempre lo he dicho, yo no soy ni roquera. El alternativo es eso, una alternativa. Tengo la alternativa también de manosear otros estilos. ¿Por qué nos vamos a encajonar en algo cuando la creatividad cambia?, mientras vas cumpliendo sueños y vas cumpliendo años también, siento que vas madurando ciertas cuestiones y se antoja traspasar tus propios límites” enfatizó *Ely Guerra*.³²⁰

Las notas y entrevistas que destacamos nos dieron la posibilidad de “conocer el sentir” no únicamente de *Ely Guerra*, también de las mujeres objeto de nuestro estudio y que forman parte del presente capítulo. El *rock mexicano* se nutrió de su presencia y propuestas musicales, las que utilizaron también como un medio para comunicar su sentir acerca de temas que aquejaban a sectores de la sociedad mexicana. Las razones y circunstancias que las llevaron a incursionar en el *rock* fueron diversas, pero consideramos que las unió el deseo y seguramente la necesidad de expresarse, razón por la cual fueron la voz de mujeres y también de hombres. Las mujeres han tenido presencia a lo largo de sesenta años de historia del *rock mexicano*. Historia en la cual muchas fueron ignoradas, situación que también padecieron los hombres. Historiar su incursión y trayectoria en una escena cargada de estereotipos sociales, nos da la oportunidad de reconocer sus aportes a un aspecto de la cultura popular de nuestro país, la cual es diversa y el conocerla nos da herramientas para construir una sociedad más tolerante y una nación cada vez más democrática.

³²⁰ IBARRA, JUAN, “Soy mi propia disquera y editorial, es un acto para dejar la música libre: Ely Guerra”, en: <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/12/03/cultura/soy-mi-propia-disquera-y-editorial-en-un-acto-para-dejar-la-musica-libre-ely-guerra/>, fecha de consulta: 04 de julio del 2022.

Conclusiones.

La Historia es la investigación sobre el registro de las acciones realizadas por hombres y mujeres en el pasado, siendo el historiador quien reflexiona acerca de lo sucedido. Como no fue testigo de los acontecimientos, recurre a las fuentes para reconstruirlos. Su quehacer está enfocado a estudiar los procesos del pasado para tratar de comprenderlos y dar respuesta a las problemáticas del presente, por ello la importancia de que establezca un dialogo con las otras ciencias, sobre todo las sociales. Hoy día son indispensables explicaciones que nos permitan entender de mejor manera ese pasado, por ello, es necesario construir una mirada crítica para ampliar los horizontes del conocimiento histórico. La historia social permite abordar los procesos sociales, centrando su interés en los grupos habitualmente excluidos de la historia como es el caso de las mujeres.

El relato que propone la historia social trata principalmente de procesos o sistemas como el capitalismo o la modernización, sin embargo, lo hace a través de aquellos grupos particulares de gente que son los sujetos manifiestos, aunque no siempre actuales de la narrativa. Ya que las relaciones humanas de todo tipo constituyen una sociedad, es posible estudiar una variedad de grupos para observar el efecto de los procesos de cambio. Así, pueden ser objeto de estudio los obreros, las élites, los campesinos, los jóvenes y en nuestro caso en particular, las mujeres en el *rock mexicano*. La historia de las mujeres en México como disciplina estructurada comenzó a gestarse en los años setenta del siglo pasado. Inició siguiendo la línea de la biografía, donde se destacó a figuras extraordinarias, heroínas y mujeres notables, para dar paso a la historia contributiva, cuyo objetivo fue llenar los huecos con los aportes de las mujeres, lo que permitió reunir información para diversos estudios.

Se continuó con el interés por conocer e historiar los espacios donde se han movido las mujeres como el hogar, la familia, el matrimonio, los hijos, las prácticas sociales, los roles asignados como la crianza, la educación, la maternidad, la prostitución entre otros. Las temáticas poco a poco se complejizaron, realizándose trabajos sobre el cuerpo, la sexualidad, las imágenes, la figura femenina en los textos literarios, el modelo de feminidad, la normatividad de género, las costumbres y la moral. Desde años atrás, las investigaciones se han enfocado en las propias mujeres. Es decir, se observa y se escribe desde su perspectiva, ya no sólo como objeto o sujeto marginal, sino como sujeto activo y diverso, inserto con

diferentes grados de autonomía en la historia, en el arte, en las ciencias y en todos los campos de la sociedad.

En lo referente a la relación de las mujeres con la música, es posible observar que desde la antigüedad existen registros que dan muestra de su participación en ese rubro del arte. Sin embargo, desde los primeros registros de la música, de su creación e interpretación, ésta fue ligada principalmente a la figura masculina. En los libros de historia del arte, las mujeres únicamente son mencionadas como musas del artista. Esto nos da la oportunidad de percibir una historia de omisiones, pero también nos permite analizar que ello respondió a contextos donde la participación de las mujeres en la vida pública era limitada. Fue a medida que avanzó el siglo XX, cuando su presencia se hizo habitual en los teatros, en las salas de cine, en los clubes sociales, en los cuales, a principios del siglo sólo se permitió la presencia de varones, lo anterior sobre todo en el mundo occidental. Uno de los factores decisivos en ese cambio fueron las dos grandes guerras mundiales, ya que las mujeres tuvieron que reemplazar a los hombres en los centros de trabajo principalmente, lo que trajo como consecuencia que el rol femenino comenzara a modificarse.

En el ámbito de la música, desde finales del siglo XIX se observó una tendencia hacia la libertad en la composición musical, lo que dio pie a que en el siglo XX surgieran nuevos géneros como el *jazz* y el *rock and roll*, los cuales le arrebataron a la música denominada “cultura” el protagonismo del que había gozado. Lo anterior abrió la posibilidad para que más mujeres incursionaran en la música. De esa forma, en el mundo del *rock*, el cual desde su origen fue un espacio mayormente masculino, las mujeres tuvieron menos protagonismo. Sin embargo, en la década de los setenta se observaron los primeros referentes femeninos destacados sobre todo en los Estados Unidos de América primordialmente como cantantes, pero también tocando instrumentos y liderando grupos. Para América Latina y México se presentó una situación similar, siendo en la década de los noventa cuando la participación de las mujeres en el *rock* se hizo notar con mayor fuerza.

El *rock and roll* nació en los Estados Unidos de América en la década de los cincuenta del siglo XX, inició como una moda bailable, pero con el paso de los años, ya sólo como *rock*, se convirtió en un símbolo de identidad y rebeldía para millones de jóvenes alrededor del mundo que lo hicieron propio. A través de ese nuevo ritmo, se canalizaron los gustos y maneras de ser de los de menos edad, probablemente en ello radicó su rápida expansión por

el país anglosajón y por el mundo, donde adquirió al paso de los años, estilos y acentos característicos de cada nación. Como en el caso de Latinoamérica cuando se interpretó en español. México, por su cercanía geográfica con los Estados Unidos, conoció gracias a la radio al *rock and roll* prácticamente desde el momento en que surgió.

Al resto de los países latinoamericanos no tardó en llegar, ahí adquirió distintos matices, acentos, técnicas y anhelos que lo hicieron único, siendo su principal característica el ser interpretado en español. La situación en que llegó y se desarrolló el *rock and roll* en estas naciones estuvo determinado por la marginación, el desempleo, analfabetismo, opresión social y pobreza. Circunstancia muy similar a la que padecían los afroamericanos en los estados sureños de la Unión Americana. Tampoco es posible dejar de lado el contexto de *Guerra Fría* que tuvo en América Latina escenarios complejos debido a la paranoia y conservadurismo del gobierno estadounidense, el que consideró al continente como su espacio de predominio directo, por lo que apoyó a gobiernos antidemocráticos que vieron en toda manifestación, sobre todo juvenil, una “conjura comunista” o una sublevación. Injerencia que se acrecentó con el triunfo de la Revolución Cubana de 1959, proceso que condujo a la isla caribeña a colocarse bajo la influencia directa de la entonces URSS.

Las prácticas culturales asociadas al *rock and roll* como el vestido, los peinados y el baile, en esta primera etapa del género musical en México, resultaron incómodas para la moral de mediados del siglo XX. Por inofensivas que puedan parecernos hoy día, éstas se consideraron atrevidas e irrespetuosas en su momento. No obstante, el carácter “despreocupado” del *rock and roll mexicano*, dio la posibilidad de que existiera una cultura juvenil diferente a la de los adultos, por lo que les proporcionó una visión más “relajada” de la vida y de su entorno. Si bien, el México de la segunda mitad del siglo XX se caracterizó por una apertura y búsqueda de la modernidad occidental, esta fue acotada y se pretendió desde el Estado, la Iglesia y la familia, que dicha cultura no dañara los principios de la sociedad imperantes hasta esos años. De esa forma, el *rock* no fue ajeno a lo que sucedía en ámbitos como lo político, donde el gobierno federal estableció un discurso democrático, pero desde la postura de partido único, lo que inhibió la participación política activa de la sociedad de la época.

A partir de los años sesenta, las distintas administraciones federales impulsaron la industrialización del país, buscando con ello acceder a los mercados internacionales, hecho

que se concretó a mediados de la década de los ochenta. Sin embargo, la mayoría de la población no se benefició del crecimiento económico que experimentó el país debido a la desigualdad en la distribución de la riqueza que venía agudizándose desde décadas atrás. De la misma manera, las zonas rurales no participaron de las mejoras en los servicios que obtuvieron los centros urbanos, principalmente la capital de la nación. Por lo que al *rock* concierne, en los años sesenta se alentó la figura del “ídolo juvenil”, ya que fue mucho más “maneable” para las disqueras y menos “dañino” para la sociedad, a la par de que el género musical del *rock* fue marginado de los grandes medios de comunicación, obligándolo a subsistir en condiciones poco aptas tanto para los músicos como para el público, el que se conformó por jóvenes de clases bajas que lo usaron como medio de expresión.

La marginación padecida por el *rock mexicano* a lo largo de la década de los setenta y parte de los años ochenta, se debió en gran medida a las trabas que tanto administraciones federales como locales implementaron para su difusión, pero también, a que los jóvenes de clase media se alejaron del género musical hecho en México, razón por la cual, los empresarios del entretenimiento prefirieron promocionar al *rock* anglosajón y a la *música disco* que fue muy popular en la época. Al asilarse en la periferia de las ciudades, el *rock* se proletarizó, logrando con ello crear y reforzara una identidad social entre los jóvenes del sector popular y marginal. Envuelto en un ambiente subterráneo, 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 surgidos durante esos años, los que dieron inicio a un movimiento marginal de *rock blues* que fue conocido como *rock bandoso* o *duro*, el cual, continua hasta nuestros días.

Desde el inicio de la década de los ochenta, en la Ciudad de México comenzó a darse apertura para la organización de eventos de música *rock*. Los foros pertenecientes a la Universidad Nacional Autónoma de México fueron los primeros sitios que organizaron pequeñas presentaciones. Siguiendo su ejemplo, foros privados habilitaron sus locales para la realización de conciertos. De esa forma, los años ochenta representan la transformación del *rock* mexicano, ya que los distintos grupos buscaron dar los primeros pasos para construir una identidad propia interpretando composiciones originales en español. Las bandas, con diferentes estilos encontraron una misma válvula de escape, los conciertos en los barrios populares, en algunos bares, en los foros universitarios y en varios lugares privados, situación

que se extendió a ciudades de provincia. La característica principal que adoptaron fue la de interpretar letras estrechamente relacionadas con la vida citadina, lo que llamó la atención de jóvenes de clases medias.

España y Argentina fueron para la segunda mitad de los años ochenta un mercado en crecimiento, sus agrupaciones de *rock* 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 locales. En el segundo lustro de la década fue notoria la mayor presencia de grupos de *rock*, sus letras empleaban un lenguaje citadino y continuaban haciéndolo en español, lo que atrajo a jóvenes de distintas clases sociales a las presentaciones en vivo. A esta incipiente escena roquera se sumó la provincia mexicana. Esto generó la aparición de pequeñas disqueras nacionales independientes que asumieron el reto de promocionar a grupos de *rock* mexicanos. Su trabajo logró que la radio mexicana comenzara a incluir *rock* en sus programas, así como organizar conciertos masivos de *rock* donde en un primer momento se dio prioridad a grupos extranjeros de origen anglosajón y de habla hispana.

Los antecedentes anteriores crearon las condiciones idóneas para que la disquera internacional BMG Ariola desarrollara el concepto *Rock en tu Idioma* a finales de la década de los ochenta. La intención fue introducir al mercado mexicano a grupos españoles y argentinos para crear una moda y generar ganancias económicas. En un primer momento los grupos locales no estuvieron considerados, pero ante la aceptación que varios tuvieron en los distintos conciertos organizados por las radiodifusoras, la disquera buscó y convocó a algunos de ellos para promocionarlos. Ante el éxito de la campaña, otras disqueras firmaron contrato con más grupos, lo que significó un detonante para el *rock mexicano* que se extendería hasta el final de la década de los noventa. Las condiciones anteriores dieron la posibilidad para que más mujeres incursionaran en el *rock* hecho en México, si bien su número continuó siendo menor al de sus colegas hombres, varias de ellas tuvieron un papel protagónico dentro de una escena que comenzaba a construirse.

Fue en esos años cuando la juventud mexicana, sobre todo urbana, cobró notoriedad en el campo político y en otras áreas de la vida social como la cultura. Lo anterior puede explicarse ya que dos terceras partes de la población del país no rebasaban los treinta años de edad. Sin duda esto propició la apertura de los medios de comunicación que comenzaron

a destinar contenidos para el sector juvenil. En lo referente al *rock*, los jóvenes de distintas clases sociales se interesaron en el género hecho en México y el surgimiento de grupos fue notorio, así como los espacios para su difusión. De igual manera, las mujeres mexicanas dieron pasos decisivos en la conquista de sus derechos y libertades. El estudio, el trabajo, el desarrollo de las comunicaciones, el acceso a la información y su larga lucha, fueron elementos decisivos para que incursionaran en actividades consideradas exclusivas para varones como en la naciente escena del *rock mexicano*, donde a base de esfuerzo y talento lograron tener protagonismo.

El objetivo general planteado en la presente investigación fue historiar la participación de las mujeres en el *rock mexicano*, sobre todo en las dos últimas décadas del siglo XX. Por ello, lo expuesto en líneas anteriores nos permite concluir en un segundo momento que el desarrollo del *rock* en México tuvo características particulares que lo hicieron diferente al que surgió en el resto del orbe. Una de ellas, y la que consideramos la más importante, fue que el género se interpretó en español. Si bien, las agrupaciones de los años cincuenta y sesenta copiaron temas exitosos en la Unión Americana, adaptaron las letras al sentir de la juventud de ese tiempo. Por primera vez en la historia del país, surgió un movimiento hecho por y para jóvenes. En México ese primer acercamiento fue a partir de la imitación de la música, los bailes, la forma de vestir y ciertas conductas relacionadas con esa naciente cultura, pero destacamos el uso del lenguaje, lo que permitió que el *rock* se arraigara en México y se difundiera en países de habla hispana gracias a los grupos nacionales.

Cierto es que en nuestro país el *rock and roll* no comenzó entre los jóvenes de clases bajas como en los Estados Unidos de América, sin embargo, el género musical no tardó en propiciar que la juventud mexicana retara los tradicionales modelos de jerarquías sociales hasta ese momento imperantes, ya que por su conducto canalizaron sus sueños, miedos y esperanzas, sobre todo cuando utilizaron el idioma español para sus composiciones, lo que consideramos un cambio cultural de vital importancia. De esa manera los jóvenes mexicanos desearon conectarse con el mundo y el *rock and roll* les ofreció esa posibilidad, ya que por ese medio podían hacer frente a una sociedad con la que no estaban de acuerdo, por lo que apareció de manera tenue la idea de un relevo generacional a partir de una manifestación cultural que adoptaron y nutrieron a partir de esos años.

A principios de la década de los sesenta fue cuando el *rock and roll* pasó al terreno de los jóvenes. En ese momento, la sociedad mexicana experimentó un proceso de cambios. México se transformaba en un país moderno en el que colisionaron los valores de la sociedad tradicional con las nuevas tendencias, conductas y modas que se importaron en gran medida del estilo de vida de la Unión Americana. Lo anterior generó que, principalmente desde el Estado y de la Iglesia Católica se advirtiera a los jóvenes que podían ser modernos, pero tenían que observar una moral y conductas intachables, sobre todo las jovencitas, de quienes se esperaba recato y castidad. Lo anterior se debió a que los lineamientos impuestos a las mujeres de la época fueron estrictos, sobre todo aquellos que se relacionaban con su sexualidad. Para las adolescentes que en un primer momento gustaron del *rock and roll*, de vestir y bailar de acuerdo a esa moda, no faltaron los señalamientos y las críticas.

Es innegable que las mujeres mexicanas han tenido un camino lleno de dificultades a lo largo de su historia. Una de sus mayores limitantes fue el tener que lidiar con una política caracterizada por la sumisión que les fue impuesta por la sociedad. De 1916 a 1953, año de la obtención del voto femenino, las mujeres buscaron consolidar derechos, los cuales, fueron garantizados por la Constitución Política de 1917 que les reconoció la igualdad jurídica respecto a los varones. Pese a ello, la incorporación de las mujeres en los distintos ámbitos sociales fue lenta y desigual, ya que prevaleció la idea de que su lugar era principalmente el hogar. En 1968 muchas mujeres jóvenes, estudiantes, madres y profesionistas, se unieron al movimiento estudiantil, el cual puede ser considerado un parteaguas en su historia, ya que su característica primordial fue la participación de los jóvenes, donde las mujeres se insertaron y pasaron de ser espectadoras a participes y dirigentes.

Ellas estuvieron presentes en los trágicos acontecimientos del 2 de octubre y al igual que sus compañeros varones, reclamaron del gobierno la apertura democrática, lo que les costó la vida. De esa manera tomó fuerza el movimiento feminista, el que en las décadas de los ochenta y noventa trataría de incorporar a mujeres empleadas, obreras, indígenas y campesinas en la búsqueda de espacios e igualdad. Dicho contexto de cambios y la innegable fuerza del *rock and roll*, consideramos que fueron los factores que alentaron a las mujeres mexicanas para incursionar en el género musical, arriesgándose a ser señaladas y menospreciadas, ya que se les seguía considerando no aptas para muchas actividades sobre todo aquellas relacionadas con lo varonil, situación que en la industria de la música no fue

diferente, sin embargo, afirmamos que el *rock* permitió que se abrieran varias posibilidades para otorgarle a las mujeres medios y herramientas para buscar derechos y mejores condiciones de vida.

Generalmente ha persistido la falta de credibilidad hacia las mujeres profesionistas, mucho debido a que sus habilidades y capacidades fueron pensadas de acuerdo a lo que cada sociedad consideró como femenino o masculino. Cuando las mujeres buscaron abrir y construir un camino propio, fueron objeto de señalamientos y menospreció. Al momento de la irrupción del *rock and roll* esto no fue distinto, ya que se atrevieron a formar parte de un mundo que se consideró un espacio de hombres y alejado de lo femenino. La intensidad de la música y sobre todo la carga sexual del *rock*, sobre todo a partir de mediados de la década de los sesenta, alejaron a las mujeres de una participación protagónica en esa escena musical, donde las adolescentes representaron en todo momento un público entusiasta para la industria del entretenimiento, lo que significó que fueran vistas únicamente como consumidoras de esa cultura, pero consideramos que también de esa manera expresaron su sentir y no las eximió de señalamientos.

Las fuentes consultadas permiten observar que la historia del *rock* en México ha sido contrastante, por momentos gozó de la aprobación y atención de los distintos medios de comunicación para después, ser marginado de los mismos, lo que provocó que prácticamente desapareciera. A la par, logró tener carácter y generar identidad entre los jóvenes provenientes de clases bajas. Tras años de padecer dicha situación, renace y los grandes medios de comunicación lo difunden ampliamente. Lo anterior fue padecido por los músicos de diferentes épocas que decidieron interpretar *rock*, sin embargo, y debido al contexto y a las características propias de la sociedad mexicana, algunas de ellas descritas en el capitulado del presente trabajo, para las mujeres del *rock* significó desafiar lo establecido, enfrentar prejuicios, crear espacios y caminos tanto para ellas como para otras mujeres. Algunas lograron permanecer y triunfar, para muchas otras la situación fue poco favorable, pero todas, en sus distintas facetas, nutrieron y fortalecieron al *rock* hecho en México.

De igual manera, dichas fuentes nos indican que fue a partir de la década de los ochenta cuando el *rock* en español pasó de ser una música marginal a convertirse en un género importante para la industria del entretenimiento, lo que contribuyó a que se formara un movimiento de masas que continuaría hasta finales del siglo XX. Lo anterior, aunado al

contexto de apertura económica en nuestro país, crearon las condiciones propicias para que el *rock* hecho en México experimentara un resurgimiento y un *boom* relevantes, permitiendo con ello que se conociera a muchos grupos que tenían una trayectoria en círculos subterráneos, así como que surgieran otros en varias ciudades de la República. Todo ello favoreció para que cada vez fuera más notoria la presencia de las mujeres en distintos ámbitos de la vida social del país. En el *rock*, las puertas se abrieron, sin embargo, las mujeres debieron construir el camino en un ambiente predominantemente masculino y con pocos referentes femeninos a seguir.

En la década de los noventa fue cada vez más común ver a mujeres arriba de un escenario, sus composiciones y propuestas fueron novedosas, lo que atrajo la atención de jóvenes provenientes de clases medias, pese a ello no dejaba de causar asombro verlas tocar instrumentos e interpretar *rock*. En esos años fue indudable que las mujeres tuvieron mayor protagonismo, sin embargo, la industria del entretenimiento y los medios de comunicación continuaron reproduciendo una imagen estereotipada de ellas, lo que representó un reto adicional a vencer, elemento con el que no tuvieron que lidiar sus colegas hombres. Dicha presencia y protagonismo, podía pensarse como una situación espontánea, situación alejada de la realidad ya que en la historia del *rock* en México es posible observar que las mujeres han estado presentes desde que el *rock* llegó a nuestro país, lo estuvieron en los años de marginación, durante el *boom* del género y hasta el final del siglo.

A lo largo de esa historia, pero sobre todo en los años noventa, las roqueras mexicanas buscaron internacionalizar su música, defendiendo en todo momento sus distintas propuestas, justo cuando la industria discográfica internacional estandarizaba los sonidos. Son tiempos en que en México se buscó crear y consolidar el profesionalismo, debido a ello surgieron productoras, representantes, ingenieras de sonido, compositoras e instrumentistas. En varias áreas del medio roquero también buscaron abrir puertas, están por supuesto las seguidoras de los grupos, quienes fueron parte fundamental para consolidar una escena y convertir a México en un punto de suma importancia para la difusión del *rock* en español. Ciertamente es que en relación a sus colegas hombres continuaron siendo minoría, debido a que aun en esos años el ambiente roquero en general era percibido como masculino, además de ser asociado con violencia y drogas.

En nuestro país las mujeres siempre han estado presentes en el *rock*, varias de ellas fueron pioneras, otras tuvieron protagonismo, para muchas su trabajo fue ignorado, pero sin todas ellas el *rock* en español y principalmente el hecho en México estarían incompletos. Lo mencionado en líneas atrás, es lo que el presente trabajo de investigación se propuso historiar, razón por la cual en el capitulado se hace mención de aquellas mujeres que a lo largo de cuatro décadas decidieron acercarse al *rock* como forma de expresar su sentir. Destacamos a cinco de ellas debido a que lograron permanecer y trascender fronteras, razón que las convirtió en referentes de un medio que presentó complejidades y obstáculos, los cuales también fueron enfrentados por los roqueros, por lo que podemos afirmar que fue una lucha conjunta por impulsar al *rock mexicano*, aspecto que debe tenerse presente. Sin embargo, también es cierto que las roqueras tuvieron que demostrar en todo momento su calidad y tratar de desligarse de una imagen estereotipada impuesta por la sociedad, medios y disqueras.

Delimitamos el presente trabajo de tesis en una temporalidad que va de 1980 al año 2000, periodo de tiempo donde como se señaló, la participación de las mujeres en el *rock mexicano* fue nutrida y destacada, ejemplo de ello fueron *Cecilia Toussaint*, *Kenny Avilés*, *Rita Guerrero*, *Julieta Venegas* y *Ely Guerra*, mujeres que formaron parte del objeto de estudio de la investigación realizada. Razón por la cual, nos planteamos como objetivos particulares, conocer cuál fue la importancia y cómo fue su participación en la escena roquera de nuestro país durante el mencionado periodo. Teniendo en cuenta que *Cecilia Toussaint* comenzó su carrera profesional en la música años antes de la periodicidad señalada, lo cual nos permitió abordar el contexto prevaleciente en México durante el tiempo en que el *rock* nacional padeció la marginación de los medios de comunicación y censura por parte de los distintos niveles de gobierno de la época. Situación que compartió con sus colegas músicos hombres por igual.

Por lo antes mencionado concluimos que *Cecilia Toussaint* fue una figura fundamental para que el *rock* en México comenzara a salir de la marginalidad. A la par de que alentó con su trabajo a otras mujeres para que incursionaran en el género musical. El cual, cargaba sobre sí prejuicios y descalificaciones, no únicamente desde los medios de comunicación u órganos gubernamentales, sino también de varios sectores de la sociedad mexicana de ese tiempo. *Toussaint* perteneció a una familia de clase media donde varios de

sus hermanos interpretaban *jazz*, esto le permitió tener contacto con la incipiente escena musical de la Ciudad de México, lo que, aunado a su potente y educada voz, que le permitió interpretar varios géneros. Así como su fuerte presencia, fueron motivos para que se le incluyera en distintos grupos donde combinó *jazz*, *bolero*, *canto nuevo* y *rock*, algo novedosos para la época, atrayendo la atención del público asistente a sus presentaciones, pero también, le valió ser objeto de descalificaciones por sus colegas músicos.

Cecilia abrió puertas para el *rock mexicano* desde el momento que unió talentos con el músico y compositor *Jaime López* con quien formó el grupo *Arpía* en 1983. Al combinar los sonidos del *jazz* y del *rock*, que junto a las letras que fueron del gusto de un sector de la juventud urbana de esos años, conformaron los elementos necesarios para que se diera un giro al *rock mexicano*. El material grabado de forma independiente, llamó la atención de la disquera internacional CBS, por lo que firmaron contrato con *Toussaint* para la grabación de un álbum e iniciar su carrera como solista. La promoción que la disquera realizó de la roquera permitió que los medios de comunicación nacionales comenzaran a interesarse en difundir el *rock* hecho en México, creando las condiciones para que otras mujeres se incursionaran en el *rock*. Su talento y perseverancia le permitieron seguir siendo un referente en la década de los noventa donde incursionó como empresaria y productora de su sello discográfico *Al Vapor*.

Kenny Avilés, vocalista y con el paso de los años líder de la banda *Kenny y los Eléctricos*, es otra mujer que comenzó su trayectoria cuando las condiciones en nuestro país no eran favorables para el *rock mexicano*. Al igual que *Cecilia*, tocaron en las condiciones poco favorables para músicos y público asistente que los llamados “hoyos fonquis” ubicados en la periferia de la Ciudad de México ofrecían. Lo hicieron también en los foros culturales de la Universidad Nacional y en los pocos lugares privados que adecuaron sus espacios para pequeños conciertos de *rock*. En una época donde no existían muchas mujeres en el *rock mexicano*, ya que se afirmaba en el medio que no podían cantar *rock* y no tenían el valor suficiente para subirse a un escenario, a la par de que las disqueras restringían su apoyo al género musical en español y menos tratándose de una mujer, *Cecilia* y *Kenny* se mostraban como pioneras al estar al frente de un grupo integrado por músicos hombres y lograr crear proyectos novedosos y atractivos también para la industria de la música.

Kenny proviene de una familia numerosa de clase media radicada en la ciudad de Guadalajara. Algunos de sus hermanos incursionaron en el *rock*, razón por la cual tuvieron contacto con grupos de la capital tapatía, pero sólo ella logró hacerlo de forma profesional. A muy corta edad decide vivir en la Ciudad de México donde conoce al músico *Ricardo Ochoa* quien había pertenecido a grupos como *Peace and Love* que formó parte del elenco del mítico “Festival de Avándaro”. Con él se traslada a Estados Unidos donde forman el grupo *Kenny and the Electrics*, con el que recorren centros nocturnos de Los Ángeles, poniéndolos en contacto con las tendencias musicales del momento. En 1981 regresan a México y en la capital del país comienzan a tocar en varios sitios, despertando el interés y gusto por su propuesta por parte de quienes los escuchaban, sin embargo, ninguna disquera se acercó al grupo para grabar un disco y promocionarlos. Razón por la cual, *Kenny* toma la decisión de componer temas en español buscando promover su música.

Ante la escasa promoción por parte de las disqueras internacionales y de los medios de comunicación nacionales, *Kenny* y *Ricardo* deciden crear la compañía disquera independiente Comrock, una de las pioneras en promocionar a grupos de *rock mexicano*. Convocan a grupos tanto de la capital del país como de Guadalajara para que junto a *Kenny and the Electrics* grabaran un disco, donde cada agrupación aportaría dos temas, uno de ellos en español. Produjeron más discos, uno como grupo y otro más con los veteranos *El TRI*. A pesar de la aceptable venta de discos y las giras realizadas, tras conflictos con los distintos músicos y problemas económicos, la compañía cesó sus trabajos, no sin antes demostrar que el *rock* hecho en México podía significar también un negocio redituable. Al terminar su relación sentimental y laboral con *Ochoa*, *Kenny* tomó las riendas del grupo, a partir de ese momento, se caracterizó por apoyar distintos músicos que después formarían grupos relevantes para el *rock mexicano*. Consideramos los anterior, uno de sus mayores aportes.

A finalizar la década de los ochenta, con la explosión mediática vivida por el *rock mexicano*, la compañía disquera Discos Melody perteneciente al consorcio televisivo Televisa firmó en 1988 a los grupos *Ritmo Peligroso* y *Kenny y los Eléctricos*, esto trajo consigo una amplia difusión de los grupos, principalmente de los segundos, debido al alcance nacional e internacional de la televisora. De esa manera *Kenny* se convirtió en un referente al representar una posibilidad de proyección masiva para el *rock mexicano* y para las mujeres en un medio dominado por los varones. Lo anterior le permitió apoyar a colegas músicos que

después formarían agrupaciones relevantes para el *rock mexicano* como *Sabo Romo*, *Saúl Hernández* y *Diego Herrera* de *Caifanes*, *Alex Sintek* de *Alex Sintek* y *la Gente Normal*, *Jorge Amaro* “*La Chiquis*”, *Federico Fong* de *Caifanes*, *Jaguares* y *La Barranca*, *Lino Nava* de *La Lupita*, entre otros, así como a cantantes mujeres como *Diana Wolff* y *Alejandra Guzmán* hija de *Enrique Guzmán* ex integrante de *Los Teen Tops*, a quien *Kenny* apoyó para que iniciara su carrera como solista en la escena del *pop* en México.

Proveniente también de Guadalajara, *Rita Guerrero* incursionó en el *rock mexicano* a través de sus estudios de teatro en la Universidad Nacional. Tanto su abuelo como su padre fueron músicos, éste último tocó con orquestas de la capital tapatía, de ahí el gusto de *Rita* por la música. A la edad de veinte años migra a la Ciudad de México. En 1987 conoce a quienes fueron sus compañeros en el grupo *Santa Sabina*, agrupación donde combinaron aspectos teatrales y literarios con el *rock*, lo que produjo un sonido y canciones fuera de lo común. A pesar de tener relación con otros músicos de la escena roquera de la capital del país, padecieron lo mismo que muchos otros, innumerables obstáculos para dar a conocer su música, razón por la cual, se presentaron mayormente en foros universitarios, musicalizando obras de teatro y en mítines estudiantiles, característica que permaneció como constante a lo largo de la historia de *Santa Sabina*, sobre todo a partir de la iniciativa de *Rita*, quien siempre se vinculó con causas sociales y políticas del país.

Ejemplo de lo anterior, fueron los varios conciertos que el grupo organizó en beneficio de comunidades indígenas de Chiapas desplazadas por el conflicto armado que estalló en 1994. En 1997 el canal de videos estadounidense MTV invitó al grupo para grabar su concierto *unplugged*. El programa se grabó en la ciudad de Miami en el estado de Florida y del cual se grabó el disco “MTV Unplugged”, editado por la compañía BMG, con lo que *Santa Sabina* abría caminos para la internacionalización del género. *Rita* se caracterizó por impulsar la libertad creativa dentro del grupo, ya que consideraba que todos los integrantes aportaban algo valioso a pesar de no siempre estar de acuerdo. La agrupación nació al momento del *boom* del *rock mexicano*, por lo que aprovecharon la coyuntura para darse a conocer, sin embargo, nunca perdieron sus lazos con causas sociales, seguramente debido a sus orígenes universitarios, característica que los destacó de otros grupos nacionales.

Rita Guerrero compaginó su carrera en el *rock* con su faceta como conductora de televisión, actriz y maestra de canto, además de ser la compositora de varios de los temas del

grupo, los que mostraron en todo momento su gusto por la literatura, particularmente la poesía y la relacionada con el tema vampiro. Por momentos fue también la representante del grupo, priorizando siempre la opinión de los distintos integrantes del grupo. Su compromiso social, su complejidad creativa, el gusto por experimentar con distintos conceptos artísticos, por su misticismo y profundidad sombría en sus composiciones líricas, además del aire teatral que imprimía en sus presentaciones, consideramos fueron fundamentales para la escena del *rock* nacional en la década de los noventa. Afirmamos que fue un grupo y una mujer que no tuvo miedo a innovar y a defender la libertad creativa en todo momento, más allá de intereses meramente económicos de la industria del entretenimiento. Todo ello la coloca en un sitio de suma importancia para la historia del *rock mexicano*.

Desde mediados de la década de los noventa, irrumpieron con sus composiciones y propuestas novedosas cantautoras e instrumentistas que mezclando géneros principalmente el *pop* y el *rock* atrajeron la atención del público juvenil con sus letras más directas, destacando las figuras de *Julieta Vargas* y *Ely Guerra*, a quienes consideramos representantes de una nueva generación de mujeres en el *rock* mexicano. En agosto de 1998 ambas fueron portada de la revista estadounidense TIME que fue titulada “Era of the Rockera”, esto debido a que la publicación las consideró como propuestas musicales novedosas en la escena del *rock* hecho en español, lo que fue un factor relevante para que sus carreras se internacionalizaran. El *rock* y la presencia de *Julieta* y *Ely*, favorecieron para que el trabajo de otras roqueras nacionales tuviera la oportunidad de ser difundido, así quedó de manifiesto en la gira “De diva voz” realizada en 1997 donde compartieron escenario con la agrupación *Aurora* y la *Academia* integrada sólo por mujeres instrumentistas.

Desde el inicio de la década de los ochenta hasta el final del siglo, fueron tiempos promisorios, alentadores y favorables para el *rock mexicano*. Muchas de las bandas promovidas por las distintas compañías disqueras radicadas en el país fueron programadas en radio y televisión. Los grupos mexicanos compartieron escenario con grupos extranjeros principalmente españoles y argentinos, por lo que la situación de los conciertos masivos mejoró sustancialmente, todo ello propició que los proyectos femeninos fueran alentados. Cada vez fue más recurrente observar a mujeres en el escenario, sin embargo, causaba asombro tanto en hombres como en mujeres verlas interpretar *rock*. Ese factor de sorpresa y de desconfianza generalmente predisponía al escucha, sin embargo, la calidad y lo innovador

de su música y sobre todo sus letras, lograron en muchas ocasiones derrumbar prejuicios sociales de toda índole, tanto para el *rock* como para las mujeres en general.

Julieta Venegas es originaria de Long Beach California Estados Unidos, es hija de los fotógrafos mexicanos José Luis Vengas y Julia Edith Percevault. Desde niña mostró interés por la música por lo que sus padres la inscribieron a clases de piano clásico, violonchelo y teoría musical, posteriormente ingresó la Escuela de Música del Noreste a la par de sus estudios de preparatoria. A la edad de diecisiete años entró al grupo *Chantaje* donde compuso el tema “Pobre de ti”. En 1990 la banda se transformó en *Tijuana No* y dicha canción fue su primer éxito, sin embargo, *Julieta* ya no tocaba con ellos. En 1992 se estableció en la Ciudad de México donde posteriormente entraría en contacto con los integrantes de *Café Tacvba* y *Jaguares* gracias a su proyecto *Lula*, grupo donde comenzó a componer de forma recurrente y a tocar el acordeón. En 1994 formó *La Milagrosa* donde *Joselo Rangel* de *Café Tacvba* tocó en varias ocasiones al igual que otros grupos del medio roquero nacional, situación que le permitió mostrar su talento.

Sus letras se caracterizaron por lo íntimo, lo personal, por lo que tuvieron una visión totalmente femenina de las relaciones personales y sociales, características que llamaron la atención del público. *Julieta* se acercó directamente a la disquera BMG Ariola quienes de inmediato se interesaron en el proyecto, razón por la cual el grupo viajó a la ciudad de Los Ángeles California donde se presentaron en el House of Blues para ser escuchados por los productores argentinos *Gustavo Santaolalla* y *Anibal Kerpel*. En 1996 la disquera firmó contrato con *Julieta* para ser lanzada como solista, razón por la que viajó nuevamente a Los Ángeles para grabar lo que sería su primer disco que llevó por nombre “Aquí”. El material vendió alrededor de treinta mil copias en México, por lo que se editó en Estados Unidos y países de habla hispana. En 1997 recibió el premio a mejor disco revelación otorgado por la revista mexicana “Nuestro Rock”, ubicándola como una importante exponente del *rock* femenino.

Julieta tuvo la capacidad de utilizar de forma adecuada el respaldo y la promoción que la industria discográfica de los últimos años de la década de los noventa le dio a su propuesta musical. Ella puede ser considerada como un ejemplo del impacto que tuvieron las propuestas femeninas de esos años. Pudo demostrar que los proyectos encabezados por mujeres roqueras mexicanas pueden llegar a convertirse también en un negocio lucrativo.

Situación que en México no fue una constante, y donde muchos proyectos padecieron la poca difusión de dicha industria en general pese a contar con elementos de novedad y calidad musical. Desde *Tijuana No* con su mensaje contestatario, continuando con sus dos primeros discos como solista con su imagen de “chica obscura”, hasta su incursión en el *pop*, *Julieta* desarrolló, gracias a dicho respaldo, una carrera en ascenso y con proyección internacional, lo que le ha permitido vender alrededor de diez millones de copias de su catálogo discográfico. Lo anterior, fue un aporte para consolidar a nuestro país como un referente para la promoción de artistas sobre todo de habla hispana de los géneros *rock* y *pop*.

Ely Guerra es originaria de Monterrey, pero se trasladó siendo niña a vivir a Guadalajara por la profesión de su padre Alberto Guerra quien fue futbolista y entrenador. Debido a su interés por la música, sus padres le regalaron una guitarra que aprendió a tocar de forma autodidacta. A los diez años compuso su primera canción que tituló “Perdóname”, inspirada por un enojo con su madre la modelo Gloria Vázquez. A la edad de quince años obtuvo su primer trabajo en el medio artístico como corista de *Gabriela Martínez* quien había formado parte del grupo de *pop Carmín*. En 1990 se fue a estudiar inglés a los Estados Unidos donde cantó en centros nocturnos de Seattle y Portland. A su regreso en 1992 se instaló en la Ciudad de México donde su amigo el tecladista *Ricardo Salinas* la presentó con *Eduardo Capetillo* ex integrante del grupo de *pop Timbiriche*, quien la contrató como corista. Lo anterior le permitió ser escuchada por el productor Jesús López entonces director de BMG Ariola, compañía que promocionaba a *Capetillo*. En 1994 la compañía de discos le propone grabar un disco con sus composiciones, con la condición de grabar un tema de una compositora mexicana, *Ely* eligió “Júrame” de *María Grever*.

A pesar de que *Ely* no estuvo totalmente de acuerdo en la manera en que la compañía grabó y promovió el disco, poco pudo hacer ya que no se le permitió participar en la mezcla última del material, además de que en ese momento no contaba con un representante y armas suficientes para defenderse. Consiente de las pocas oportunidades para grabar un disco de *rock* siendo mujer en México, aceptó promocionarlo. En 1997 da por terminada su relación con BMG Ariola debido a la poca promoción de su disco pese a la inversión realizada. Logra firmar con EMI Capitol para un segundo material totalmente compuesto por ella. El disco se grabó en The River Studios en Londres Inglaterra bajo la producción del músico *Sandy McLelland*, quien también fungió como ingeniero de sonido y participó tocando las

percusiones, teclados y la guitarra. En 1998 *Ely* lució su cabeza rapada como acto de protesta ante la imagen que de ella mostraron varios medios de comunicación y su disquera, quienes, a consideración de la roquera, dejaban de lado su música para darle importancia a su aspecto físico.

En 1999 grabó su tercer disco de estudio, a la par, colaboró en varias bandas sonoras de películas mexicanas y con artistas internacionales como el grupo chileno *La Ley* en su disco unplugged, lo que permitió que su música fuera conocida fuera de México, pese a que su compañía disquera no realizó una promoción más decidida de su trabajo, lo que en varios momentos ocasionó tensiones entre ambas partes. De igual manera que los cambios constantes de imagen de *Ely*, los que invariablemente fueron en sentido contrario a lo que su disquera en turno quiso imponerle. Lo anterior se debió a que tanto disqueras como medios de comunicación resaltaron su aspecto físico antes que su música, situación a la que *Ely* se opuso. Aspecto a destacar es que desde los distintos escenarios y espacios donde la roquera se presentó, difundió mensajes con sentido social, sobre todo en contra de la violencia padecida por las mujeres. Características que la convirtieron en un referente para el *rock mexicano* y al hecho por mujeres. Lo que contribuyó a colocar a México como un punto estratégico para la difusión del *rock* en español.

De acuerdo a lo expuesto en líneas anteriores, así como en los capítulos que conforman la presente investigación, podemos afirmar que las interrogantes planteadas fueron respondidas. En un primer momento fue posible observar que en nuestro país el gusto por la música y los bailes estuvo presente en todas las clases sociales de los años cincuenta del siglo pasado. Dicha música procedía de distintos géneros compuesta dentro del país o importada de los Estados Unidos de América, Cuba, Italia y España. En específico laailable como el *cha cha chá* y la *rumba*, los que fueron difundidos principalmente por la radio. Medio por el cual se supo del éxito que estaba teniendo el *rock and roll* en la Unión Americana. Novedoso género musical que en 1956 fue tomado en México como un ritmo de moda más, por lo que fue frecuente que las radiodifusoras nacionales destinaran espacio para programarlo, de igual manera formó parte del repertorio de las orquestas de baile que amenizaban las distintas fiestas de aquellos años.

De las orquestas que incluyeron al nuevo ritmo en su repertorio destacamos a la dirigida por Mario Patrón *Las Estrellas del Ritmo*, ya que fue él quien compuso el primer

rock and roll cantado en español, “El Relojito” de 1956. Tema adaptado de la canción “Rock Around the Clock” original de *Bill Halley & His Comets*, la que se consideraba como ejemplo del novedoso ritmo. Fue interpretado por la vedette *Gloria Ríos*, quien debido al éxito alcanzado fue conocida como “La Reina del rock and Roll”. En relación al *rock and roll* interpretado por jóvenes en México, existe consenso al mencionar que fueron *Los Espontaneos* el primero en formarse, primeros también en aparecer en televisión interpretando el nuevo ritmo en 1956. El grupo tuvo poca duración, sin embargo, sus integrantes formaron otras agrupaciones que alcanzaron reconocimiento nacional e internacional como *Los Teen Tops* y *Los Rebeldes del Rock*, a quienes se les unieron *Los Locos del Ritmo*, grupo que grabó el primer disco de *rock and roll* en México cantado en español en 1959, que contenía el tema original “Yo no soy un rebelde”.

Entre 1960 y 1962 se formaron una gran cantidad de grupos de *rock and roll* integrados por jóvenes provenientes de la clase media mexicana y originarios de la capital del país principalmente. De ese universo destacamos a *Las Mary Jets* integrado totalmente por mujeres, algunas de ellas egresadas de la Escuela Nacional de Música. También a *Las Chic’s*, probablemente las primeras agrupaciones femeninas de *rock and roll* en el mundo. Siguiendo su ejemplo continuaron *Las 4YT*, *Julissa* con *Los Spitfires*, primera agrupación mexicana en tener una vocalista, *Angélica Maria*, *Vianey Valdéz*, *Blanca Estrada* con *Los Rockin’ Devils* y procedente de Tijuana siendo muy joven *Baby Bátiz* quien hacía coros para el grupo *TJ’s* de su hermano *Javier Bátiz*, entre otras más. Para la década de los setentas, años de represión a las expresiones juveniles, encontramos a *Marisela Durazo* con *Tequila*, *Mayita Campos* con *Los Yaki*, ambas presentes en el “Festiva de Avándaro” con dichos grupos y *Baby Bátiz* como solista.

Para el final de la década de los setenta y principios de los ochenta, se hicieron presentes *Ángela Martínez*, *Betsy Pecanins* pionera en fusionar *jazz*, *blues* y *rock* con la canción tradicional mexicana, *Cecilia Toussaint* con *La Nopalera* y *Kenny Avilés* con *Súper Náhuatl* y después con *Kenny* y *Los Eléctricos* entre otras roqueras más. Al momento del estallido del *rock mexicano* al final de la década de los ochenta, las industrias del entretenimiento respaldaron a muchas mujeres que incursionaron en la escena del *rock* hecho en México como *Rosa Moreno* y *Nohemí D’Rubín* integrantes de *Iconoclasta*, *Gabriela García*, *Sibila de Villa* y *Norma López de Flor de Metal*, *Rosa Adame* con *La Lupita*, *Sara*

Valenzuela de La Dosis, Margarita Saavedra conocida como Alquimia, Aurora Cano, Leonor Hernández y Linda Cruz de Aurora y la Academia, destacando por su trayectoria Cecilia Toussaint con Arpía y después como solista, Kenny Avilés con Kenny y los Eléctricos, Rita Guerrero con Santa Sabina y las solistas Julieta Venegas y Ely Guerra.

En esos años las mujeres lucharon por tener mayor independencia en todos aspectos, además, buscaron que su voz se escuchara. Aspectos que plasmaron en su música, su interpretación y letras. Por el sólo hecho de hacer *rock* y pararse en un escenario, fue una actitud desafiante y rebelde. En nuestra investigación fue posible observar que las roqueras antes mencionadas provinieron de clases medias, tuvieron alguna relación con el medio musical, sobre todo el gestado en la Ciudad de México, lo que les permitió más no facilitó su incursión en el *rock mexicano*, ya que todas sin excepción enfrentaron retos para poder mostrar su música. Todas padecieron prejuicios de lo que significaba que una mujer se dedicara a la música y sobre todo al *rock*, en primer lugar, porque no se consideraba una profesión y en segundo, porque aún se relacionaba al *rock* con vicios, pero sobre todo por ser un espacio considerado masculino.

El 1985 la administración federal encabezada por el presidente Miguel de la Madrid Hurtado estableció políticas públicas de carácter económico para que el país ingresara al Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT). Lo anterior con la finalidad de fortalecer la economía nacional mediante la apertura de los mercados, lo que propició la inversión extranjera, principalmente proveniente de la iniciativa privada, donde se incluyeron diversas compañías disqueras que buscaron consolidar en México un mercado para los artistas que promocionaban. Lo anterior las alentó a firmar a artistas y músicos locales entre los que se encontraron los exponentes del *rock mexicano*. Las políticas económicas encaminadas a la apertura de mercados, también generaron que los medios de comunicación como la radio y la televisión buscaran competir para aumentar su audiencia, sobre todo en el sector juvenil, el cual ha sido un mercado en crecimiento y susceptible de ganancias lucrativas a nivel mundial, principalmente en las dos últimas décadas del siglo XX.

Durante el mandato presidencial de Carlos Salinas de Gortari se continuó con la apertura de la economía nacional. Su administración buscó la conformación de uno de los mercados económicos más grandes del mundo a través de la consolidación de un tratado de libre comercio con los países de Canadá y Estados Unidos, el cual entró en vigor el 01 de

enero de 1994. Lo anterior coincidió con la consolidación de la industria del entretenimiento y de la música, la que tuvo en los géneros *rock* y *pop* sus mayores ganancias económicas. Debido a ello, el *rock* en español comenzó a cobrar relevancia, sobre todo los exponentes de nacionalidad argentina y española, los que influyeron para que en México se buscara por parte de las compañías de discos construir una escena semejante. Lo cual fue posible gracias a la cantidad importante de grupos de *rock* existentes en el circuito subterráneo, así como a la calidad y diversidad de propuestas musicales de cada uno de ellos. Dichos factores posibilitaron que las mujeres mexicanas buscaran tener un espacio en el *rock mexicano* y por medio de él expresar su sentir.

En las dos últimas décadas del siglo XX fue notoria la presencia de mujeres en la escena roquera nacional, sin embargo, en relación a sus colegas hombres continuaron siendo minoría, diez a una aproximadamente, debido a ello pocas lograron protagonismo. Pese a dicha circunstancia, los aportes que en conjunto hicieron al *rock mexicano* consideramos que no deben medirse en términos cuantitativos sino cualitativos. Sus aportes tanto en propuestas como en letras, abonaron para la diversidad de estilos que caracterizaron al *rock* hecho en México de esos años. Como mencionamos en líneas anteriores, el sólo hecho de que una mujer se subiera a un escenario a tocar *rock*, representaba una actitud desafiante, además, propiciaba cambios y avances para la sociedad, semejante a su incursión en otros ámbitos. No conformes con dicha actitud, abordaron temas de interés social como la violencia de la que eran objeto, la defensa de sus derechos, así como de índole político, siendo en ocasiones más comprometidas que los roqueros nacionales.

En relación a la hipótesis que fue planteada en la presente investigación, consideramos que pudo comprobarse. Fue posible observar que desde la llegada del *rock and roll* a México las mujeres tuvieron interés en ser partícipes directas de esa nueva música y cultura juvenil. Las fuentes consultadas afirman que fue en los años ochenta y noventa del siglo pasado cuando fue mayor el número de mujeres que incursionaron en el *rock* tanto a nivel internacional como en nuestro país. Dicha premisa tiene elementos de verdad, lo que no significa que en años anteriores el *rock* careciera de la presencia femenina. Para el caso mexicano, cada generación tuvo representantes mujeres roqueras, aún en los años en que el *rock mexicano* fue marginado, resistieron al igual que sus colegas hombres ese largo periodo. También estuvieron presentes y ayudaron con su talento al resurgimiento del *rock mexicano*,

de igual manera aportaron su talento para consolidar a nuestro país como un referente para la difusión del *rock* hecho en español.

Las mujeres han sido parte indispensable del *rock mexicano*. Sin su lucha, rebeldía, resistencia, propuestas y talento esa historia no sería la misma, estaría incompleta. Razón por la cual, desde nuestra disciplina hemos pretendido historiar dicha participación, para con ello, generar discusión académica sobre la participación de las mujeres en el *rock mexicano* durante la segunda mitad del siglo XX y sobre todo en las últimas décadas del mismo. Discusión que estamos seguros generará conocimiento sobre un tema poco abordada, sobre todo desde la visión de la historia. Temática con la que podemos afirmar puede despertarse el interés por conocer el devenir histórico de nuestro país en sectores más amplios de nuestra sociedad, sobre todo en las generaciones más jóvenes, con ello podemos cumplir los principios de nuestra máxima Casa de Estudios. Elementos en los que sustentamos la importancia y la justificación de realizar una investigación como la que se presenta.

La historia del *rock mexicano* fue construida por mujeres y hombres por igual. Roqueros y roqueras han aportado su esfuerzo y calidad musical para mantener viva esta cultura, filosofía y forma de vida que ha trascendido las generaciones. En la actualidad el *rock mexicano* permanece vivo y vigente, sin importar que no goce de la atención de los grandes medios de comunicación y de la industria del entretenimiento. Sigue latiendo en circuitos subterráneos de donde ha obtenido su fuerza y mayores aportes. Esa ha sido una característica de *nuestro rock*, que la mayor parte de él ha estado al margen de los reflectores, por lo que no ha sido una música de grandes masas, sin embargo, ha sido factor de identidad y pertenencia para muchos jóvenes y no tan jóvenes a lo largo de sesenta años de historia. Pese a estos argumentos y los expuestos en el capitulado, sigue siendo una historia poco abordada desde el ámbito académico, permanece fuera de los libros de texto y al margen de los estudios que sobre cultura y sociedad se llevan a cabo en los centros de estudio nacionales, y si estos se realizan, es difícil acceder a ellos.

Podemos afirmar que es necesario profundizar en el estudio de la historia del *rock mexicano* y de la participación de las mujeres en ella, no únicamente de las que estuvieron arriba de un escenario y gozaron de protagonismo, también de aquellas que no tuvieron el apoyo de las grandes compañías disqueras, de igual manera de mujeres que se dedicaron a representar grupos, organizar eventos y de todas esas mujeres que han sido seguidoras de los

distintos grupos de *rock*, y que generalmente han sido menospreciadas tanto por su gusto por éste género musical y sus derivados, como por su forma de vestir y dar vida a esta cultura. Falta sin duda analizar esta temática desde el punto de vista económico y político, así como de sus aportes a la cultura mexicana, de donde se le ha excluido. Nuestro trabajo lo consideramos un punto de partida para futuras investigaciones sobre el tema planteado. Historiarlo nos da la posibilidad de tener claro cada uno de sus periodos y de ahí partir para el análisis de otros aspectos que arrojen conocimiento a esta historia.

Por las razones expuestas, tomamos la determinación de seguir los lineamientos planteados por la historia social como guía para la investigación presentada, sobre todo porque su enfoque establece principalmente que la historia se compone del actuar de diversos actores sociales, no únicamente de las élites. Sus preceptos constituyen un modelo de análisis para los procesos históricos. Menciona que a los hombres y mujeres se les debe estudiar en su contexto, de igual manera, pone atención en cuestiones como lo cotidiano, en las costumbres, las relaciones sociales, la política, la religión entre otros, lo cual permite construir un relato histórico más completo. Desde el acercamiento al cambiante contexto histórico prevaleciente en México durante la segunda mitad del siglo XX, explicamos la manera en que las mujeres se acercaron al *rock mexicano*, lo que nos dio la posibilidad de observar las circunstancias generales y particulares que propiciaron la participación de las mujeres en una música rodeada de prejuicios sociales y donde la participación de los hombres ha sido mayoritaria. El *rock* es un fenómeno social donde hombres y mujeres han participado, ambos han luchado por construir su historia. Este trabajo es una forma de rendirles un pequeño homenaje, en esta ocasión, a las roqueras mexicanas.

Anexos.

Imágenes.



Gloria Ríos con la orquesta Las Estrellas del Ritmo de Mario Patrón.³²¹



El rock and roll en el cine mexicano.³²²

³²¹ Imagen tomada de: ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las roqueras mexicanas*, p. 35.

³²² Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, p. 12.



Las Mary Jets. Agrupación mexicana pionera en el rock and roll mexicano. ³²³



Las 4YT. Otro grupo de rock and roll integrado por mujeres jóvenes mexicanas. ³²⁴

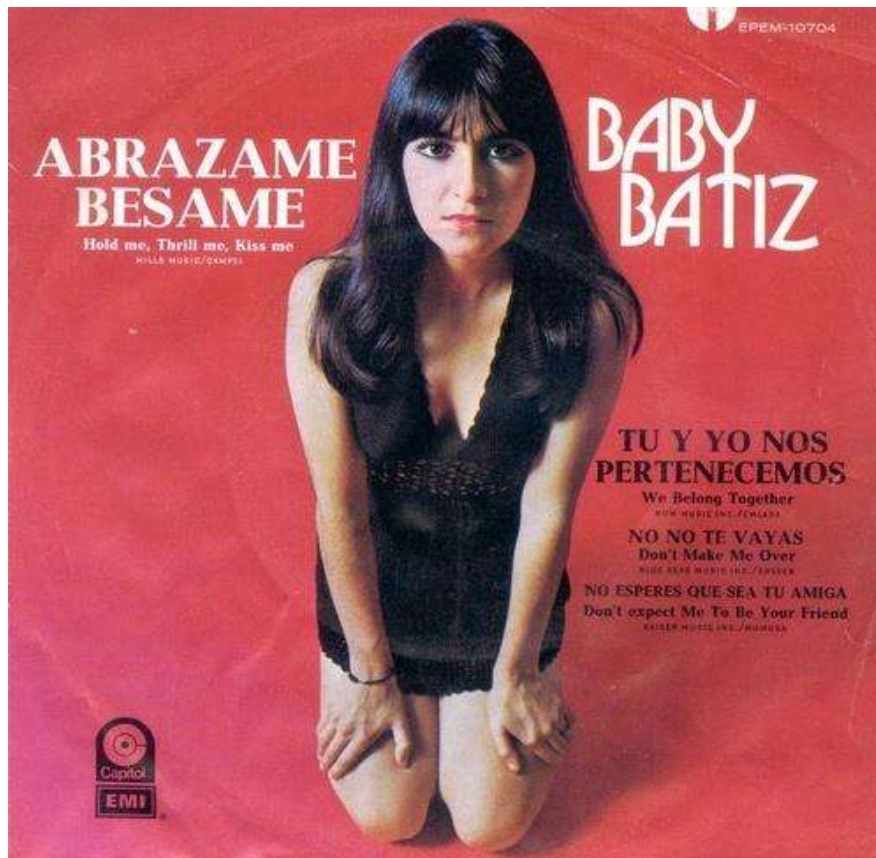
³²³ Imagen tomada de: ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las roqueras mexicanas*, p. 28.

³²⁴ Imagen tomada en: <https://heraldodemexico.com.mx/espectaculos/2022/5/9/querido-comico-del-cine-de-oro-fue-papa-de-cantante-de-rock-and-roll-que-murio-tragicamente-402806.html>. Publicada también en; ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las roqueras mexicanas*, p. 46.



*Julissa, primera mujer vocalista de un grupo varonil de rock and roll mexicano, Los Spitfires.*³²⁵

³²⁵ Imágenes tomadas de: ESTRADA, TERE, *Sirenas al ataque. Historia de las roqueras mexicanas*, pp. 31 y 65.



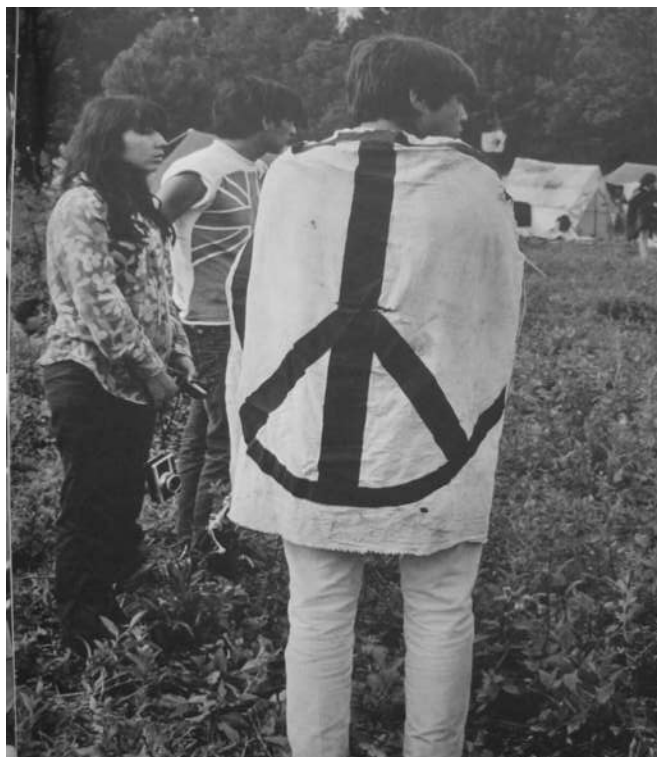
Baby Bátiz, quien iniciara su carrera en Tijuana con los grupos formados por su hermano *Javier Bátiz* para después continuar como solista.³²⁶



EP “Abrázame y Bésame” de *Baby Bátiz*, EMI Capitol de 1973.³²⁷

³²⁶ Imagen en: <https://unanotaquecae02.blogspot.com/2019/08/baby-batiz-abrazame-besame-ep.html>.

³²⁷ Imagen en: <https://www.discogs.com/es/release/14634799-Baby-Batiz-Abr%C3%A1zame-B%C3%A9same-No-Espere-Que-Sea-Tu-Amiga>.



Presencia de la joven mexicana en el “Festival de Avándaro” de 1971. ³²⁸



Ícónica imagen de “la encuerada de Avándaro”, replicada por la prensa mexicana para desacreditar el evento musical y a sus asistentes. ³²⁹

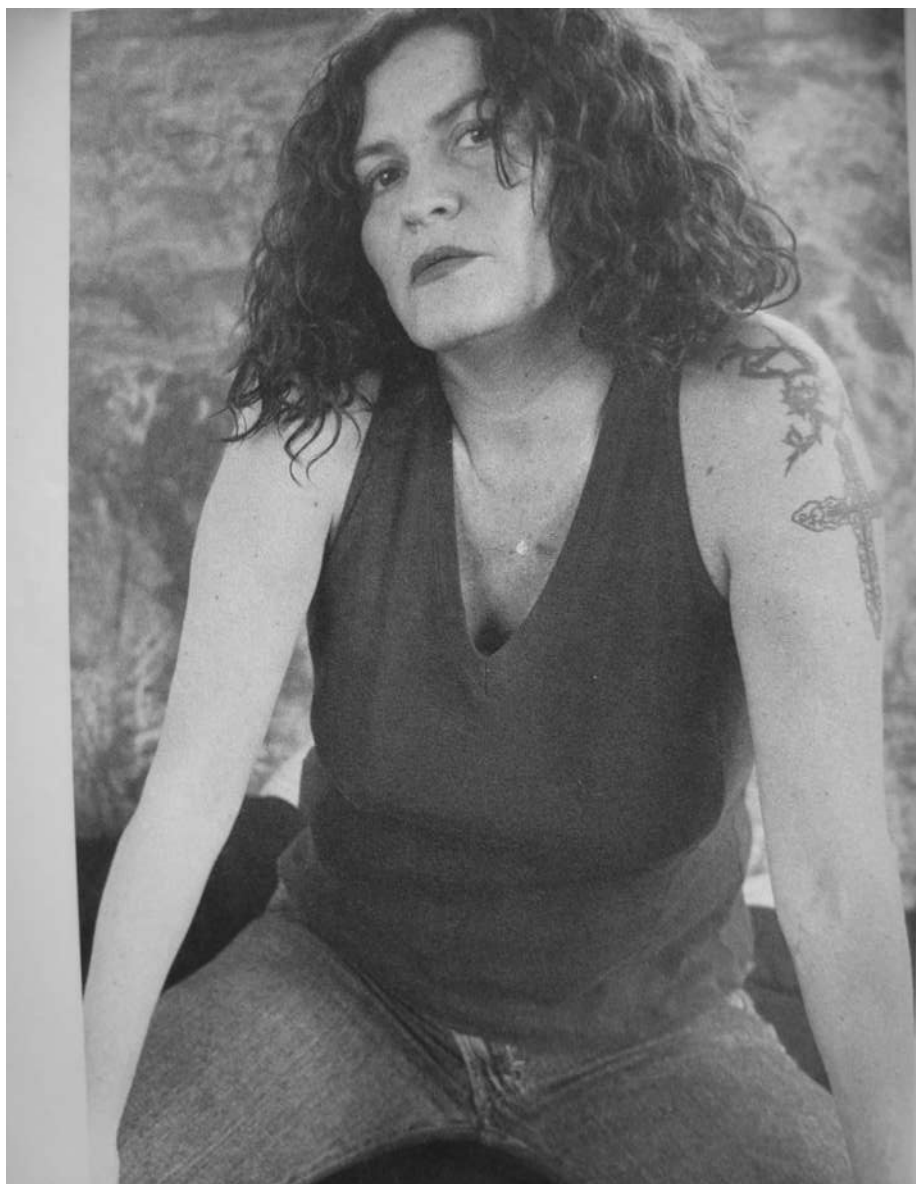
³²⁸ Imagen tomada de: ITURBIDE, GRACIELA, *Yo estuve en Avándaro*, (trabajo fotográfico).

³²⁹ Imagen tomada de: *Rolling Stone México*, p. 19.



*Cecilia Toussaint.*³³⁰

³³⁰ Imagen tomada de: <http://vocessugerentes.blogspot.com/2014/08/la-cronologia-acustica-de-cecilia.html>.



Kenny. ³³¹

³³¹ Imagen tomada de: GONZÁLEZ VILLEGAS, RAFAEL, *60 Años de rock mexicano. Vol. 1 (1956-1979)*, p. XVI.



*Rita Guerrero.*³³²



*Julieta Venegas.*³³³

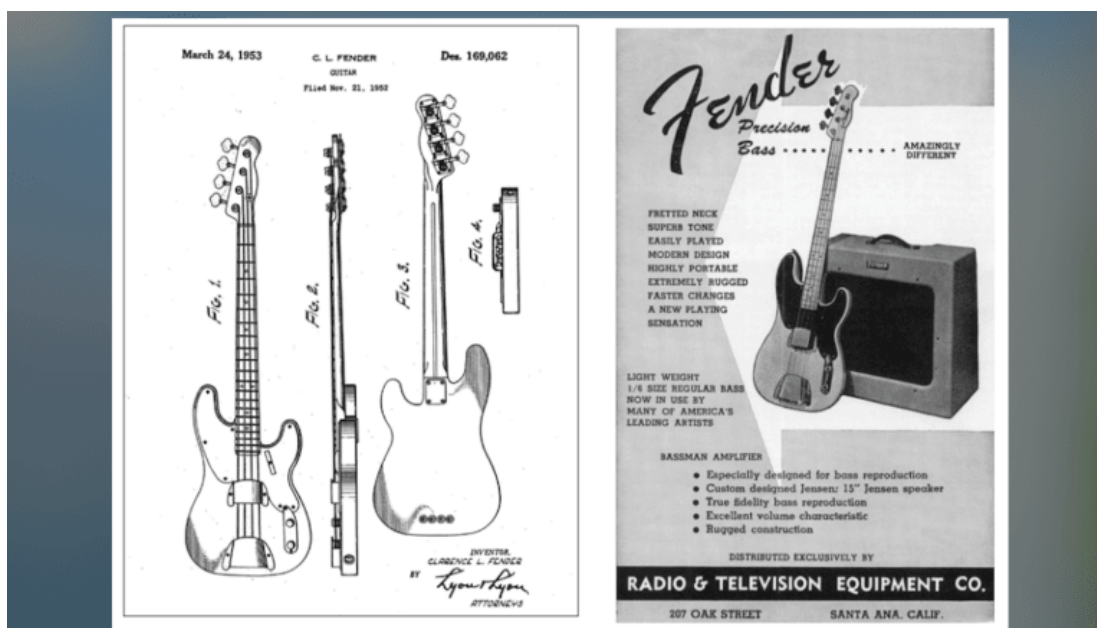
³³² Imagen tomada de: www.chilango.com/musica/la-importancia-de-ser-rita-guerrero/.

³³³ Imagen tomada de: <https://todalamusicademexico.blogspot.com/2020/08/julieta-venegas.html>.



*Ely Guerra.*³³⁴

³³⁴ Imagen tomada de: *La Mosca en la Pared*, p. 18.



La guitarra eléctrica y el bajo eléctrico instrumentos emblemático del rock. Telecaster, (arriba); Precision Bass, (abajo), lanzados en 1951 por Leo Fender.³³⁵

³³⁵ Imágenes tomadas de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/752459> y <https://bassmagazine.com/lessons/partners-leo-fender-the-group-of-guys>, respectivamente.

Fuentes de información.

Bibliográficas.

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

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

AMORÓS, Celia, *Feminismo y filosofía*, Editorial Síntesis, México, 2000.

ARANA, Federico, *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*, Maria Enea, México, 2002.

ARANA, Federico, *Grandezas y miserias del rock mexicano*, Ediciones María Enea, México, 2020.

BUTLER, Judith, *El género en disputa. En feminismo y la subversión de la identidad*, PAIDOS, España, 2007.

CARAVACA FERNÁNDEZ, Rubén, *La gestión de las músicas actuales*, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), España, 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.

CASTILLO ÁVILA, Francisco, *La cultura rock/pop*, Chile, 2011.

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

CONWAY K., Jill, BOURQUE, C. Susan, SCOTT, Joan, “El concepto de género”, LAMAS, Marta, *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, pp. 21-34.

DE LA FUENTE, Charfolé, (Editor), *Diccionario de la Música de Jean Jacques Rousseau*, Ediciones Akal, España, 2007.

DE LA PESA CASARES, María del Carmen, *El rock mexicano. Un espacio en disputa*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2013.

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

FURSTENBERG JR., Frank, “El cambio familiar estadounidense en el último tercio del siglo XX”, *Nuevas formas de familia. Perspectivas nacionales e internacionales*, UNICEF, Universidad de la República, Uruguay, 2003, pp. 11-36.

GARGALLO, Francesca, *Las ideas feministas Latinoamericanas*, fem-e-libros, México, 2004.

GIOIA, Ted, *Blues. La música del Delta del Mississippi*, Epublibre, Estados Unidos de América, 2008.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Marco, Antonio, “La crisis de 1994-1995 en México”, MUÑIZ, Elsa, GONZÁLEZ, Marco Antonio (coordinadores), *Fragmentos para la Historia de México en el siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 109-150.

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

GONZÁLEZ VILLEGAS, Rafael, *60 años del Rock Mexicano. Vol. 2 (1980-1989)*, Penguin Random House, México, México, 2018.

GONZÁLEZ VILLEGAS, Rafael, *60 años del Rock Mexicano. Vol. III (1990-2016)*, Sr. González Producciones, México, 2019.

GONZALBO, Pilar, GONZÁLEZ, Soledad, RAMOS, Carmen, RODRÍGUEZ, Ma. de Jesús, GIRAUD, François, ALBERRO, Solange, IRACHETA, Pilar, BASTIAN, Jean Pierre, TUÑON, Enriqueta *Persistencia y Transparencia: La mujer en la historia de México*, El Colegio de México, México, 1987.

GRANT, USAN Mary, *Historia de los Estados Unidos de América*, Akal, España, 2014.

HOMS, Ricardo, *Rock’n roll. La revolución sociocultural más importante del siglo XX*, EDAMEX, México, 1996.

INGRAM JAÉN, Jaime, *Orientación Musical*, Universal Books, Panamá, 2002.

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

Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México, *Historia de las mujeres en México*, SEP, México, 2015.

JABARDO, Mercedes, *Feminismos negros. Una antología*, Traficantes de Sueños, España, 2012.

JAIVEN, Ana lau, “Historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica”, *Historia de las mujeres en México*, SEP, México, 2015, pp. 19-42.

LAMAS, Marta, *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.

LAMAS, Marta, *Cuerpo, sexo y política*, OCEANO, México, 2018.

LARIOS GUZMÁN, Martha Esther, HERNÁNDEZ OROZCO, Guillermo, “Acerca del objeto de estudio desde la historia social: Una nueva mirada”, M. S. Aguirres Lares, (coord.) *La investigación educativa: reflexiones sobre el objeto de estudio*, Doble Hélice, México, 2012, pp. 39-54.

LATHAM, Alicia, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

LEVI, Giovanni, SCHMIT, Jean Claude, *Historia de los jóvenes. De la antigüedad a la modernidad*, Taurus, España, 1996.

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

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Laura, *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales de siglo XX*, Universidad Iberoamericana Puebla, ITESO, México, 2013.

MELGAR, Lucia, *Persistencia y cambio. Acercamientos a la historia de las mujeres en México*, El Colegio de México, México, 2008.

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

PULIDO, Esperanza, *La mujer mexicana en la música*, SEP, CONACULTA, INBA, México, 1991.

RODRÍGUEZ BRAVO, Roxana, “Los derechos de las mujeres en México. Breve recorrido”, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México, *Historia de las mujeres en México*, SEP, México, 2015. pp. 269-290.

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

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

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

VÉLEZ, Anabel, *Mujeres del rock. Su historia*, Redbook Ediciones, España, 2018.

WALLACH SCOTT, Joan, *Género e Historia*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

ZORAIDA VÁZQUEZ, Josefina, MEYER, Lorenzo, *México Frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776-2000*, FCE, México, 2013.

Hemerográficas.

AGÜERO GARCÍA, Javier, “América Latina durante la Guerra Fría (1947-1989): Una Introducción”, *InterSedes*, Vol. XVII, núm. 35, 20016, pp. 2-34.

BARTRA, Eli, “El movimiento feminista en México y su vínculo con la academia”, *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, núm. 10, 1999, pp. 214-234.

BUSQUIER, Lucia, MASSÓ, Mariana, “El Blues Clásico Femenino y la emancipación de las mujeres de color en Estados Unidos (1920-1930)”, *Ahethetika*, Vol. 14, abril 2018, pp. 31-41.

CABRERA, Miguel Ángel, “De la historia social a la historia de lo social”, *Ayer* 62, 2006, pp. 165-192.

CASTELAZO, Arturo, “La noche de Avándaro”, *Rolling Stone México*, Edición Especial, 30 de junio de 2014, p. 18-20.

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

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

CHAVA ROCK, “Rupestres, bandosos, callejeros, urbanos. Movimientos en las entrañas de la ciudad”, *Rolling Stone México*, Edición Especial, 01 de junio de 2015, pp. 8-9.

CHAVA ROCK, “Kenny y los Eléctricos”, *Rolling Stone México*, Edición Especial, Edición Especial, 01 de junio de 2015, p. 52-53.

DE BARBIERI, Teresita, “Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica”, *Debates en Sociología*, núm. 18, 1993, p. 145-169.

“Desde Tijuana con amor...”, *La Mosca en la Pared*, Año 1, núm. 8, julio 1996, p. 10.

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

FABBRI, Franco, “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”, pp.1-10.

FALLAS ARIAS, Teresa, "Apuntes para hilvanar una historia sobre las mujeres", *Revista Humanidades*, Vol. 3, enero-diciembre 2013, p. 1-18.

FLORES, Misael, MENA ESPEJEL, Jaime, "Aproximaciones al concepto de sociedad civil en Hegel", *Espacios Públicos*, Vol. 9, núm. 18, 2006, pp. 163-175.

GARCÍA MICHEL, Hugo, "La santa, la reina de las sabinas. Lovely Rita", *La Mosca en la Pared*, Año 1, núm. 8, julio 1996, p. 11.

GARCÍA MICHEL, Hugo, "Rita y Julieta", *La Mosca en la Pared*, Año 2, núm. 19, diciembre 1997, pp. 24-27.

GARCÍA MICHEL, Hugo, "Ely Guerra. Agridulce y picante", *La Mosca en la Pared*, Año 11, núm. 86, noviembre 2004, pp. 16-18.

GONZÁLEZ AYALA, Jorge, "A quince años de Rock en tu idioma", *La Mosca en la pared*, Año 9, No, 62, octubre de 2002, pp. 18-19.

GREZ TOSO, Sergio, "Debates en torno a la Historia Social, una aproximación desde los Historiadores", Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 02 de junio de 2004, pp. 1-10.

GUARDIA, Sara Beatriz, "Las mujeres como sujetos históricos: un derecho conquistado", *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Vol. 20, núm. 68, enero-marzo 2015, pp. 41-49.

GUERRERO, Juliana, "El género musical en la música popular, algunos problemas para su caracterización", *TRANS. Revista Transcultural de Música*, núm. 16, 2012, pp. 1-22.

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, 12 de diciembre de 2013, pp. 40-43.

HERNÁNDEZ GARCÍA, Yuliuva, "Acerca del género como categoría analítica", *Nómada. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 2006, p. 1-10.

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

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

LAMAS, Marta, "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género", *La Ventana*, núm. 1, 1995, pp. 9-61.

LAVALLE URBINA, María, "La mujer mexicana a través de los años. Repercusiones históricas y laborales como factores de empuje en la migración internacional".

LYONS, Micaela, “Florecitas roqueras: rock, punk y el problema de género en Hispanoamérica”, *The Kennesaw Tower Undergraduate Foreign Language Research Journal*, Vol. 9, Article 10. pp. 1-6.

MUÑOZ, Paola, “Las mujeres en las músicas populares”, *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 12, núm. 37, enero-abril 2005, pp. 361-374.

ORTIZ GÓMEZ, Octavio, “Rock and roll, cultura y memoria colectiva en un mundo global”, *Secuencia*, 72, septiembre-diciembre 2008, pp. 139-170.

OSBORNE, Raquel, “Evolución del concepto género”, *Empiria. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, núm. 15, enero-junio 2008, pp. 147-182.

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

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

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

PALACIOS, JULIA, “Cecilia Toussaint. Amor a primer oído”, *Rolling Stone México*, Edición Especial, 01 de junio de 2015, pp. 94-95.

PLUMA, José Luis, “Cecilia”, *Conecte*, núm. 651, enero 1994, pp. 5-6.

RAMOS, LÓPEZ, Pilar, “Una historia particular de la música. La contribución de las mujeres”, *Brocar*, 37, 2013, pp. 207-223.

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

R. SOTO, Jorge, “México antes de Avándaro”, *Rolling Stone México*, Edición Especial, 30 de junio de 2014, p. 10-11.

SALES DELGADO, María Francisca, “La rebelión femenina en la música rock: una cuestión de género”, pp. 991-1000.

SABLUDOVSKY, Gina, “Las mujeres en México: trabajo, educación superior y esferas de poder”, *Política y Cultura*, núm. 28, otoño 2007, pp. 9-41.

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

TOVAR, Alejandra, “Las madres del rock”, *La Mosca en la Pared*, Año 1, núm. 8, julio 1996, pp. 12-17.

VALDÉS MEDINA, José L. ARRATIA GONZÁLEZ, Norma I. “El autoconcepto en hombres y mujeres mexicanos”, *Ciencia Ergo Sum*, Vol. 6, núm. 3, noviembre 1999, pp. 265-269.

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

Tesis.

ARANCIBIA RAMOS, Catalina Fernanda, *Mujeres en la música. Historias de rockeras chilenas*, Tesis de Licenciatura, Escuela de Periodismo, Universidad de Chile, Chile, 2010.

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

SOLER CAMPO, Sandra, *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal*, Tesis Doctoral, Universitat Rovira I Virgili, Tarragona España, 2017.

VALENZUELA MARTÍNEZ, Miriam, *Violencia simbólica: las mujeres en el rock mexicano. Una aproximación desde el análisis discurso*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2018.

Electrónicas.

CALCAGNO, SANTIAGO, “Un café con: Ely Guerra en Revista GuitarraMx”, Revista GuitarraMx, 2018, en: <https://www.youtube.com/watch?v=HT4I660u1xw>.

CALERO, Rafael, “Las chicas salvajes del blues”, en: <https://organizaciondemujeres.org/las-chicas-salvajes-del-blues/>.

CANAL ONCE, “Conversando con Cristina Pacheco - Cecilia Toussaint”, 2019, en: https://www.youtube.com/watch?v=0wJS3d_QRz4.

CANAL ONCE, “Cristina Pacheco: Entrevista a Julieta Venegas”, 1998, en: <https://www.youtube.com/watch?v=xqjT5nJcvzA>, fecha de consulta: 01 de julio del 2022.

CANAL 22, “Cultura en línea”, Secretaría de Cultura, en: <https://www.youtube.com/watch?v=AAOTENSEYgw>.

CAPITAL 21, “Palabras Mayores”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=gboaiMr1JH0>.

CEMHAL, consultado en: <http://www.cemhal.org/cemhal.html>.

Diccionario de la lengua española, en: <https://dle.rae.es>.

EL PAÍS, “Encuentros de “rock” latinoamericano en Madrid”, en: https://elpais.com/diario/1986/11/15/cultura/532393208_850215.html.

GACETA 22, “11 Años sin Rita”, en: http://gacetaamigos.canal22.org.mx/gaceta22_158/pantalla-sonora_11_anios_sin_rita.html?fbclid=IwAR1KmJJG0M7QxabIYR2hNbJ0I7wQdE9GW7RYpExRx-2zkHr5yuw8nqlWcC4.

GONZALBO AIZPURU, Pilar, “Las mujeres y la familia en el México colonial”, en: <http://www.cemhal.org/publicaciones1d.html>.

GRUPO IMAGEN, “El minuto que cambió mi vida: Kenny”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=u4qdyRrG1Ec>.

GUARDIA, Sara Beatriz, consultado en: <http://www.cemhal.org/cemhal.html>.

IBARRA, Juan, “Cromático” refleja mi forma de disfrutar la música: Cecilia Toussaint”, *La Jornada*, 2020, en: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/espectaculos/2020/07/14/2018cromatico2019-refleja-mi-forma-de-disfrutar-la-musica-cecilia-toussaint-3509.html>.

IBARRA, Juan, “Soy mi propia disquera y editorial, es un acto para dejar la música libre: Ely Guerra”, *La Jornada*, 2021, en: <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/12/03/cultura/soy-mi-propia-disquera-y-editorial-en-un-acto-para-dejar-la-musica-libre-ely-guerra/>.

JURADO, Daniela, “Recuerdos de Avándaro a 50 años de rock sin ruedas”, *El Universal*, 11 de septiembre del 2021, en: <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/recuerdos-de-avandaro-50-anos-de-rock-sin-ruedas>.

MARGULIS, Mario, “Juventud o juventudes. Dos conceptos distintos”, en: <http://docplayer.es/84281143-Juventud-o-juventudes-diferentes.html>.

MILENIO, “Sellos independientes: sobrevivir a la crisis”, en: <https://www.pressreader.com/>.

MILENIO, “Kenny y los Eléctricos celebran 38 años de carrera”, en: <https://www.milenio.com/espectaculos/musica/kenny-electricos-celebran-38-anos-carrera>.

MORALES, Grace, “Damas del Blues”, en: <https://www.jotdown.es/2015/09/damas-del-blues/>.

MORENO, Violeta, “Rita Bonita”, un homenaje para Rita Guerrero a 10 años de su partida”, *Milenio*, 2021, en: <https://www.milenio.com/espectaculos/rita-guerrero-homenaje-10-anos-partida>.

MUJERES EN RED, EL PERIÓDICO FEMINISTA, en: www.mujeresenred.net.

MUNDO UNTREF, “Judith Butler en la UNTREF: el feminismo busca la igualdad”, en: <https://www.untref.edu.ar/mundountref/judith-butler-feminismo-igualdad>.

RODRÍGUEZ, Ana Mónica, “El rock nacional está hundido en anonimato y el mar de internet”, La Jornada, 2020, en: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/espectaculos/2020/01/11/el-rock-nacional-esta-hundido-en-el-anonimato-y-el-mar-de-internet-5736.html>.

OLIVARES, Juan José, “La creación también es disciplina y perseverancia, afirma Ely Guerra”, La Jornada, 2015, en: <https://www.jornada.com.mx/2015/07/08/espectaculos/a08n1esp>.

POGO O NADA, “Episodio 5/ Nicki Nicole & Julieta Venegas”, en: https://www.youtube.com/watch?v=wOZPMEDIy_0.

SECRETARÍA DE CULTURA, “La Ciudad de México declara Patrimonio Cultural Vivo a Cecilia Toussaint”, en: <https://cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1308-18>.