

---

ROCKEROS EN TIERRA DE MARIACHIS. ENSAYO SOBRE  
LAS IDENTIDADES CONSTRUIDAS EN TORNO A LA MÚSICA  
ROCK EN MÉXICO A TRAVÉS DE SUS CANCIONES,  
1955-1971

DAVID MORENO GAONA<sup>1</sup>

---

RESUMEN

En el presente ensayo se analizan canciones grabadas entre 1955-1971 por grupos de rock mexicanos, con la finalidad de explicar las características de la sensibilidad juvenil, sus experiencias con el entorno social y los elementos primordiales que le dieron cohesión a las identidades congregadas en torno a este género musical. Las canciones son analizadas como producciones simbólicas, las cuales permiten entender la relación de los grupos juveniles con los acontecimientos y procesos históricos de la sociedad mexicana; se aborda especialmente la problemática de lo *moderno vs lo antiguo*, que en nuestro país se manifestó como un conflicto entre la moda norteamericana y la tradición que englobaba la mexicanidad, dentro de la cual el rock constituyó un punto de confluencias y divergencias

INTRODUCCIÓN

La música, en tanto que organización de sonidos orquestada por determinados grupos sociales, constituye “un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad”.<sup>2</sup> Sin embargo, el fenómeno del rock en México representa muy bien el hecho de que en regímenes políticos autoritarios, los “ruidos” que anuncian subversión, autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias o marginalidad, trasgresión de valores, etc., corren el peligro de ser silenciados por el Estado. Desde finales de los cincuenta, la creciente popularidad del rock and roll en nuestro país puso en evidencia un conflicto entre el poder y la subversión. Este enfoque ha sido estudiado a fondo por Eric Zolov en *Rebeldes con causa*, quien rastrea las expresiones contraculturales de la nueva cultura juvenil congregada en torno a la “música moderna”. Aunque esta cuestión es imprescin-

---

1 David Moreno es estudiante de décimo semestre y este ensayo fue producto de su participación en el curso Relaciones rurales, modernidad y modernización impartido por el Dr. Sergio Valerio Ulloa.  
[historiarock88@gmail.com](mailto:historiarock88@gmail.com)

2. Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, pp. 13-17.

dible para este estudio de acercamiento, no constituye en sí el objetivo principal. Más allá de las confrontaciones de poder me interesa ahondar un poco más sobre cómo los músicos de rock mexicano utilizaron la música como medio para construir, expresar y difundir identidades.

Los temas —canciones o instrumentales— grabados por rockeros mexicanos son producciones simbólicas, a través de las cuales se pueden leer sistemas de representaciones que permiten dilucidar las diferencias entre grupos sociales. En efecto, hubo en México promotores, opositores, apologetas, cultivadores y aficionados de la música rock, razón por la cual recurriré a otras fuentes documentales como la prensa oficial y revistas de rock para analizar más a fondo este problema de las identidades.<sup>3</sup> No obstante, la distinción y diferenciación entre grupos sociales no es únicamente una cuestión sincrónica, y esto es especialmente cierto cuando se trata de explicar la evolución de la identidad dentro del fenómeno rockero. “La música está ahí para hacer comprender las mutaciones”, es una de las sentencias de Jacques Attali. Negar esto implicaría caer en el error de explicar y entender la cultura como una manifestación aislada, fragmentada e inconexa con el tiempo: sería negar la dinámica propia de la cultura como proceso histórico. Andreas Wimmer propone analizar este proceso como una “concertación cultural”, partiendo de una noción de cultura entendida como “un proceso abierto e inestable de la negociación de significado”, en el que: 1) los actores sociales se analicen y expliquen como actores estratégicamente competentes, activos, selectivos y creativos en el proceso de

aprendizaje (contrario a un individuo sobresocializado por las estructuras); 2) donde las representaciones colectivas funcionan como una concertación grupal, a la cual se llega mediante un proceso de negociación de significado (se trata de formas colectivas, clasificaciones sociales y patrones de visión del mundo compartidos por los participantes); 3) y que inevitablemente, esta misma concertación grupal puede generar también en la elaboración de un contradiscurso o de otras formas simbólicas cuando no se está de acuerdo con el discurso predominante, lo que conlleva a una formación de grupos cerrados hacia el exterior, es decir, que define las fronteras entre participantes y forasteros.<sup>4</sup>

La estructura del ensayo parte de un criterio cronológico, aunque trataré de no hacer cortes y saltos temporales bruscos e inconexos. Considero que la segmentación del rock mexicano por etapas definidas por un aproximado temporal, así como por características totalmente particulares entre una generación de músicos y otra, es un mapa muy útil al momento de hacer un análisis sincrónico y diacrónico. No obstante, como en todo análisis histórico y cultural, es necesario evitar pasar por alto el hecho de que la llegada de nuevas modas —como la Beatlemania o el rock psicodélico— no desplazaron totalmente ni a los estilos ni a las identidades anteriores, sino que convivieron y en más de alguna ocasión esta interferencia generaría disgustos y distinciones.

El análisis de las canciones grabadas entre 1957 y 1980 por grupos de rock mexicanos, permitirá explicar la evolución de la sensibilidad juvenil, sus experiencias con el entorno social y los elementos primordiales que le die-

3 Para una teoría de las formas simbólicas en la construcción de identidades véase Rioux y Sirinelli, *Para una historia cultural*, pp. 142-155.

4 Wimmer, “La cultura como concertación”, en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 62, No. 4, (Oct. -Dic., 2000), pp. 127-157.

ron cohesión a las identidades. Se verá que a la luz o a la sombra de los acontecimientos y los procesos históricos del país, las canciones son una forma de expresión identitaria, por medio de las cuales se reconstruyeron una serie de imaginarios posrevolucionarios como el nacionalismo, la mexicanidad, el campo, la ciudad, entre otras construcciones simbólicas hasta ese momento hegemónicas que la juventud comenzó a cuestionar y resignificar. Así pues, en este estudio se abordan necesariamente las problemáticas de lo *moderno vs lo antiguo*, que en nuestro país se manifestó como un conflicto entre la moda norteamericana y la tradición que englobaba la mexicanidad, dentro de la cual el rock constituyó un punto de confluencias y divergencias.

#### 1. MÚSICOS MODERNISTAS, MÚSICA MODERNA Y RITMOS MODERNOS

El rock and roll llega a México en un momento de fuertes contradicciones económicas, políticas, sociales y culturales. A partir de 1940, se inicia un fuerte crecimiento en los principales centros urbanos del país, debido a las políticas de fomento industrial que generaron una paulatina y creciente migración de campesinos atraídos por el deseo de mejorar sus condiciones de vida; se trataba de un proceso de “modernización” que implicó fuertes cambios en todas las esferas sociales.<sup>5</sup> A medida que se consolidaba un proletariado con un considerable poder adquisitivo, la industria norteamericana expandía su mercado bombardeando con marcas y productos como automóviles, televisores, radios, alimentos, personalidades cinematográficas, modas y música.<sup>6</sup>

Como señala Eric Zolov, las familias de clase media comenzaron a consumir productos norteamericanos en los que veían un rasgo de modernidad, es decir, como una forma de tener acceso a la cultura global. De hecho, el rock and roll se promovió comercialmente en un principio como “música moderna” o “ritmo moderno”. Estos conceptos, utilizados de manera indistinta, adquirieron un carácter polisémico en los discursos, poniendo en evidencia el uso de los términos conforme a la posición ideológica y la experiencia de diversos grupos sociales. En lo “moderno” o lo “nuevo” se descubrió una modernidad que fue objeto de promoción o de rechazo.<sup>7</sup> La polémica entre antiguos y modernos, planteada por Le Goff como un conflicto discursivo entre partidarios de lo antiguo —quienes ven en los modernos la decadencia— y partidarios de lo moderno —quienes proclaman una igualdad entre las dos épocas, o bien, invocan la idea de un progreso cualitativo—, se manifestó en nuestro país a partir de la irrupción del rock and roll y en torno a éste.

Los promotores utilizaron el concepto de “música moderna” con una finalidad comercial. Al anunciar películas como *Locos peligrosos* (1957) y *Al compás del reloj* (1957), la mayor atracción la representaba la nueva música; la primera se anunciaba como una “Controversia musical de Clásicos vs. Modernistas”, mientras que la reseña hacía énfasis en el argumento del filme poniendo en evidencia la dicotomía de la época: “¿Beethoven o Presley? ¿Usted de quién es partidario? [...] Músicos clásicos contra modernistas desatados será el argumento de

5 Sobre la industrialización y las migraciones véase Aguila, “Un cambio civilizatorio”, pp. 151-174; Beyhaut, *América Latina III*, pp. 228-255.

6 Zolov, *Rebeldes con causa*, p. XIX.

7 Para un análisis sobre los conceptos modernos, modernidad y modernización véase Le Goff, *Pensar la historia*, pp. 147-156.

esta súper-comedia musical”.<sup>8</sup> Por su parte, Al compás del reloj prometía ser una “¡soberbia demostración del más alocado y alegre de los ritmos modernos, el Rock and Roll!”.<sup>9</sup>

Los opositores del nuevo ritmo elaboraron un discurso que abarcaba desde percepciones estéticas hasta una alarmante vulneración de la mexicanidad. Esto es especialmente revelador en un contexto en el que los valores nacionalistas comenzaban a desgastarse debido a su evidente anquilosamiento. La literatura abandonó los temas predominantemente rurales de la novela revolucionaria para incursionar en personajes y contextos urbanos —por ejemplo las novelas de José Agustín y el vuelco cualitativo impuesto por Juan Rulfo y Carlos Fuentes—. La pintura iniciaba un acercamiento a las corrientes estéticas norteamericanas y europeas, mientras que los filósofos se alejaron de la filosofía de lo mexicano —tema primordial de José Vasconcelos, Samuel Ramos y Alfonso Reyes, entre otros— para acercarse a la filosofía analítica y al marxismo. En los sesenta surge el grupo de “La Mafia”, integrado por escritores como Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Guillermo Piazza, quienes criticaron a las manifestaciones artísticas del nacionalismo como “carentes de poder creador”. El descontento de fondo radicaba en la idea de que “el nacionalismo del gobierno era ya un nacionalismo reaccionario convertido en instrumento de manipulación política”.<sup>10</sup>

La música moderna representaba para los grupos conservadores “una epidemia que gana virulencia en los países a donde

ha sido exportada”.<sup>11</sup> Ritmo antiestético, negación de la música —incluso junto con el chachachá—, constituía una amenaza a la civilidad de la sociedad, cuyo sensualismo traería consecuencias sobre la juventud volviéndola “frívola, hueca y desesperada de su propio vacío”.<sup>12</sup> En un contexto de creciente aceptación del *american way of life*, y de un debilitamiento considerable de la política nacionalista, el rock and roll y sus ritmos derivados fueron el chivo expiatorio mediante el cual se expresó un enconado desprecio hacia la cultura norteamericana; ante lo que Eric Zolov denomina excesos indeseados de modernidad, se llegó al extremo de organizar una campaña contra Elvis Presley luego de que un columnista llamado Federico de León publicara en febrero de 1957 una entrevista en la que, supuestamente, el cantante norteamericano expresó su desprecio hacia la mujer mexicana. La noticia corrió por todo el país, generando presiones por parte de la Legión Mexicana de la Decencia para que se prohibieran las películas y discos de Presley.<sup>13</sup> Los discursos de oposición giraron en torno a una vulnerabilidad de los valores mexicanos, que ponían en evidencia una angustia alarmante de que fueran desplazados por los norteamericanos. Un columnista hacía notar que era necesaria una “remexicanización” debido a que “ya la capital tiene aspectos cosmopolitas; miles de rótulos están escritos en inglés; las tonadas más populares son las del país vecino; en los cabarets se baila el rock and roll”, elementos que inexorablemente estaban “desnaturalizando nuestra personalidad” y se refería a la remexicanización como un deseo de “for-

8 “Controversia musical de Clásicos vs. Modernistas”, *El Informador*, noviembre 2, 1957: p. 4.

9 “Al compás del reloj”, *El Informador*, febrero 14, 1957: p. 4.

10 Villegas, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, FCE, pp. 220-234.

11 “El rock and roll, la epidemia que gana virulencia”, *El Informador*, enero 6, 1957: p. 7.

12 Vid. “Tema muy inmoral”, *El Informador*, enero 6, 1957: p. 4; “La radio, la música y el pueblo”, *El Informador*, diciembre 6, 1960: pp. 4-5.

13 Sobre el caso Elvis véase Zolov, *Rebeldes con causa*, pp. 31-47; Arana, *Guaraches de ante azul*, pp. 72-112.

talecer el espíritu, volver a las tradiciones venerables, ser otra vez nosotros mismos”.<sup>14</sup>

Estas tensiones socioculturales se expresaron también en el ámbito musical, ya como discursos publicados en la prensa o por medio de canciones que abordaban las problemáticas de la cultura mexicana frente a la norteamericana. Por un lado, hubo un grupo de compositores que se opusieron a la aculturación, quienes no eran precisamente jóvenes sino personas mayores a los 25 años, y no eran precisamente músicos de rock and roll, pero llegaron a mezclar este tipo de música con el estilo norteño o mariachi. Por otro lado, proliferó a partir de 1958 una gran cantidad de grupos de rock and roll conformados por jóvenes que se mostraron entusiasmados con el nuevo ritmo, y que en gran medida significó un elemento de identidad entre ellos.

Los primeros han sido clasificados por Federico Arana como rocanroleros amateur y disfrazados, aficionados y pioneros del rock nacional a finales de los cincuenta, entre los que destacan Lalo Guerrero y Eulalio González Piporro. Sin embargo, la clasificación de estos músicos como disfrazados, es decir, músicos que se “embarcaron en una aventura rocanrolera que habría de naufragar por tratarse de músicos adultos”, ansiosos por lograr buen éxito, carentes del aspecto, la energía, los instrumentos y la dedicación de los grupos formados por jóvenes, es errónea.<sup>15</sup> Se trata de un error (o más bien de una imprecisión) porque más allá del ansia de éxito, el hecho de que algunos de estos compositores hayan incorporado ritmos de rock and roll a sus acostumbradas melodías

se debió a una cuestión ideológica, donde por medio de la parodia se hizo evidente la preocupación por la situación cultural de los mexicanos; esto al menos es cierto en más de una composición de Lalo Guerrero y de Piporro.

Lalo Guerrero fue uno de los pioneros de la canción cómica al utilizar la técnica de la parodia, elemento que está presente en la mayoría de sus canciones. Fue activista del Movimiento Chicano, formado por una juventud que reivindicó el signo de lo chicano como una autovoluntad y una autodeterminación, lo que significó un desafío a las designaciones estatales y clasificaciones oficialistas del Estado norteamericano, de connotaciones despectivas y de segregación racial.<sup>16</sup> Su canción Elvis Pérez (1957) merece especial atención en esta parte, que aunque no tuvo un éxito en México<sup>17</sup> representa una oposición a los valores norteamericanos. La vulneración de lo mexicano se hace latente desde la creciente invasión de productos gastronómicos norteamericanos hasta la intromisión de los gustos musicales de moda encarnados por artistas como Elvis Presley, parodiando la asimilación del mexicano o del chicano a la cultura gringa:

Así canta Elvis Pérez,  
Ídolo de las mujeres,  
Cantante de rock and roll.  
Ya no le gusta la birria,  
Y el tequila le fastidia,  
Toma soda con hot-dogs.  
En San Juan de Dios nació,  
Con puro frijol se crió  
Pero ya se le olvidó.  
Hoy se viste de texano,  
En lugar de andar de charro,

14 “Panorámicas”, *El Informador*, enero 24, 1957, p. 4.

15 Arana, *Guaraches de ante azul*, pp. 155-156.

16 Villanueva, *Chicanos*, pp. 11-24.

17 Señala Federico Arana que no alcanzó el éxito en nuestro país debido a que coincidió con el boicot a Elvis Presley, cuestión que se antoja improbable debido a que la canción es hasta cierto punto una burla casi ofensiva hacia el Rey Criollo. A pesar de esto, sería regrabada por Los Supersecos y Sergio Bustamante durante la década de 1960. Arana, *Guaraches de ante azul*, T. 1., p. 152.

Y canta puro rock and roll [...]
   
Así canta Elvis Pérez,
   
Ídolo de las mujeres,
   
Cantante de rock and roll.
   
Ya hasta tiró los guarachis,
   
Ya abandonó los mariachis,
   
Ahora canta rock and roll.

Por su parte, Eulalio González, Piporro, familiarizado desde su infancia con el ambiente fronterizo de Los Herrera, Nuevo León, plasmó en su canción Natalio Reyes Colás —y en otras como Ojos de Pancha— la ambigüedad identitaria experimentada por los braceros. Natalio Reyes Colás es la personificación del migrante que estando en el otro lado se enamora de una pochita que lo hace cambiar, empezando por la americanización de su nombre transformándolo en Nat King Cole. La parodia lírica se acompaña por un cambio rítmico y armónico de norteño a rock and roll, mientras Piporro imita la voz del cantante norteamericano:

Bracerou, bracerou,
   
Ya no quiere polka con el acordeón,
   
Ahora se disloca al compás del rock and roll.
   
Olvidó a Petrita, quiere a la pochita,
   
Y ahora hasta le canta como Nat King Cole.

Aunque la letra de Piporro concluye con una moraleja al estilo de diversos corridos mexicanos, las experiencias planteadas ponen de manifiesto la vulnerabilidad de lo mexicano. Similar a la letra de Lalo Guerrero, la gastronomía mexicana aparece como un valor muy por encima de la norteamericana:

Pero la pochita lo dejó en la calle,
   
No sabía más que cantar y bailar, de cocinar nada,
   
Puro ham & eggs, waffles, and hamburgers with catsup,
   
Aquel estaba impuesto a pura tortilla con chile.

A través de estos ejemplos se puede inferir el conflicto cultural plasmado en

canciones, que giran en torno a los valores de la mexicanidad desde diversas perspectivas: el chicano y el mexicano fronterizo. La idea de lo mexicano en las canciones de Lalo Guerrero se funda en la cosmovisión chicana, y se expresa como una resistencia a la aculturación norteamericana. Por su parte, las canciones de Piporro representan lo mexicano como una realidad del migrante que se ve inmerso en lo que Abelardo Villegas denomina como una “crisis de identidad”, que a menudo “prefiere ser norteamericano a ser mexicano; unas veces por pobreza y otras por prosperidad”. Ambos ejemplos deben entenderse como producciones simbólicas con una carga significativa específica, dirigidas a un determinado público, con la finalidad de reforzar identidades partiendo de la exaltación de los valores mexicanos. Si mezclaron el ritmo de rock and roll con el estilo norteño o mariachi fue únicamente para darle un sentido más cómico a sus parodias.

Es a partir de estos primeros músicos que incorporan el nuevo ritmo a sus canciones, cuando las identidades en torno a la música rock comienzan a marcar fronteras. Para los jóvenes que comenzaron a consumir rock and roll a finales de los cincuenta, quienes veían a Elvis Presley y Bill Haley como los modelos juveniles a seguir, las composiciones de Piporro o de otros músicos resultaban inaceptables. El propio testimonio de Federico Arana es revelador en este caso, ya que veía en estos compositores una serie de factores que le causaban disgusto; se trataba de músicos adultos, carentes del aspecto, la energía, los instrumentos y la dedicación de los grupos formados por jóvenes.

La juventud comienza a formar grupos, a tocar en fiestas y en espacios universitarios. Inicia lo que Zolov y Arana deno-

minan la época de oro del rock and roll en México, que abarcaría más o menos de 1959 a 1964. Esto significó que el mercado discográfico abrió nuevos nichos comerciales específicamente dirigidos a un público joven. No obstante, junto con el aumento del consumo de rock and roll también hubo un aumento en la exportación de la música mexicana tradicional —mariachi, ranchera, boleros, etc.—. Lo que marcó un cambio a partir de la irrupción de los ritmos modernos fue el hecho de que el público urbano (especialmente los jóvenes), comenzó a rechazar esos estilos tradicionales a favor de la música moderna.<sup>18</sup>

Las empresas discográficas más importantes en ese momento se dieron a la tarea de contratar grupos de jóvenes, quienes incluso llegaron a convertirse en estrellas nacionales e internacionales. Pero el éxito alcanzado por estos grupos —entre los que destacaron Los Rebeldes del Rock, Los Teen Tops, Los Locos del Ritmo, Los Gibson Boys, etc.— se debió en gran medida a los lineamientos que en materia de grabación les impusieron las casas disqueras. Se grababan versiones en español de las canciones que habían sido éxitos en Estados Unidos, lo que dentro del ambiente musical se conoció como “refrito”. El refrito mantenía el ritmo esencial y la estructura del original, pero las traducciones eran cuidadosamente controladas por los productores, quienes necesitaban reducir los ataques de los conservadores; trataron de evitar cualquier gesto de desafío o rebeldía para mantener una imagen de los jóvenes músicos que resultara más limpia y más agradable para los adultos.<sup>19</sup>

Por esta razón, las letras de la mayoría de las canciones de la época de oro del rock and roll mexicano abordaron temáticas relativas al ocio, el amor juvenil y la apología de los nuevos ritmos como un estilo musical meramente dancístico y de entretenimiento. Incluso en pleno auge del movimiento de La Onda que abordaré más adelante, este tipo de canciones seguían difundiendo en radio, televisión y revistas. Un ejemplo de canción apologética es *Ritmo a go-go* de Los Camaros<sup>20</sup>:

Si te gusta el ritmo,  
Oh... oh... sí, sí el ritmo  
Y bailas contenta  
Oh sí, oh sí ya verás...  
La música que es  
Bailar el ritmo a go-go  
Es la nueva moda  
Oh sí, oh sí...  
Ya verás que todos bailarán  
Con el nuevo ritmo a go-go  
Y gozaremos juntos  
Oh sí, oh sí...

Señala Eric Zolov que las canciones de este periodo significaron un espacio importante para la juventud, aparte y en contra de la sensibilidad de los padres conservadores, cuestión que se hace presente en la canción *La chica alborotada* de Los Locos del Ritmo, “donde el coqueteo adolescente está íntimamente vinculado con la nueva cultura juvenil”.<sup>21</sup> Otros aspectos característicos son analizados y explicados por el autor, de los que infiere una “liberación juvenil” bastante limitada, donde los conflictos generacionales no se hacían presentes, aunque la importancia de estas canciones radicó en el hecho de que se promovía el rock and roll mexicano

18 Zolov, *Rebeldes con causa*, p. 4.

19 Zolov, *Rebeldes con causa*, pp. 77, 82-83 y 92.

20 Letra tomada de la revista *México canta*, No. 262-157, marzo 27, 1968.

21 Zolov, *Rebeldes con causa*, pp. 93-94.

como una vía de definición de la juventud, comercializando de manera directa una “gramática de la rebelión juvenil”.<sup>22</sup>

## 2. LA TRANSICIÓN DE LA ONDA A LA ONDA CHICANA

A partir de 1964, luego de la invasión de grupos británicos como The Beatles, Rolling Stones, Eric Burdon and The Animals, The Who, etc., los músicos de la época de oro del rock and roll mexicano comenzarían a ser desplazados paulatinamente por grupos dedicados al “arte del fusil”. Los Dug Dugs, un grupo de jóvenes duranguenses que migraron a la capital del país en busca de trabajo como músicos, fueron los pioneros en esta moda que consistía en hacer *covers* que incluso llegaban a superar las versiones originales de la nueva ola de músicos. “La nueva música” o “la nueva ola”, fueron términos utilizados por la juventud para expresar una forma de ser partícipe de la modernidad. La revista *México Canta* decía sobre *La Máquina del Sonido* que se trataba del grupo “con más onda”, del “único psicodélico puro que tenemos”, no captado por todos en ese momento debido a que “es algo tan radicalmente nuevo que en principio cuesta trabajo entenderlos, pero terminarán por imponerse y acabar con el cuadro. Con ellos está sucediendo lo que con la nueva música de Los Beatles, que había cierta retracción por su intempestivo cambio con lo establecido, pero después, todo lo que no evolucionó con ellos, se quedó out”.<sup>23</sup>

Sucedió, pues, que la juventud de esta época comenzó a vivir dentro de lo que

Hegel denominó como el *tiempo novísimo*; la actualidad que vive reproduciéndose como *renovación continua*. Dentro de esta dialéctica de las épocas la modernidad no tiene otra salida ni más remedio que echar mano de sí misma, sin imitar modelos de otras épocas, creándose una afinidad especial con la moda.<sup>24</sup> El problema de lo moderno en nuestro país adquirió una doble dimensión: por un lado, los grupos de rock and roll mexicano empezaron a pasar de moda y a ser desplazados por la nueva ola de La Onda; por otro, no se imitaban modelos de otras épocas pero sí de otras naciones, lo que generó un discurso opositor en contra del exotismo, marcadamente nacionalista.

Sin embargo, La Onda fue la anticipación y preparación de un movimiento sumamente creativo que surgiría aproximadamente a partir de 1968. La Onda, representó la integración de los mexicanos a la música global, adoptando además de los gustos musicales, nuevas formas de vestir y de comprender el entorno social. La identidad que comenzó a construirse en torno a la nueva música psicodélica, más gruesa, generó la adaptación de la contracultura juvenil norteamericana a la mexicana, constituyendo el joven prototípico de la época: el *xipiteca* o *jipiteca*.<sup>25</sup> La música fue para esta nueva generación un instrumento identitario bastante fuerte, que al principio se caracterizó únicamente por el consumo y el gusto musical comunes, y que después incorporó formas de ver el mundo compartidas por la juventud ondera en las letras de sus composiciones originales.

La Onda Chicana fue la transición musical de los refritos y los fusiles; ya no se trataba de versiones en español cuidadosamente

22 Considera que la canción más significativa fue *Yo no soy un rebelde* de Los Locos del Ritmo, afirmando que “las letras hacen explícito el vínculo con la juventud”, *Ibid.*, pp. 94-97.

23 *México Canta*, No. 262-157, marzo 27, 1968: p. 4.

24 Citado en Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, pp. 17-20.

25 Sobre La Onda véase Zolov, *Rebeldes con causa*, pp. 115-122.

controladas por los productores, ni de interpretaciones fieles de éxitos rockeros para satisfacer a un público juvenil exigente que, al no poder presenciar a sus grupos favoritos en vivo, se conformaba con los covers sumamente aceptables —e incluso motivo de orgullo— tocados por grupos mexicanos. Lo que estaba pasando de moda eran los estilos sesenteros del rocanrol cuestión que llevó a diversos grupos a adaptarse a las nuevas corrientes musicales so pena de perder público y quedar en el olvido. Los Dug Dugs experimentaron una transición como pioneros del arte del fusil a ser uno de los grupos más representativos de la Onda Chicana. Otras agrupaciones, pasaron por las tres etapas del rock mexicano; primero tocando rock and roll, después interpretando covers, hasta lograr composiciones originales.

A través de estas canciones originales los rockeros mexicanos fusionaron una sensible rítmica y visual que “combinaba elementos de las culturas mexicana y latinoamericana interpretados a través de la lente de la contracultura extranjera”.<sup>26</sup> Lo que destaca Eric Zolov sobre esta nueva generación juvenil es la reapropiación de un discurso nacionalista, así como una búsqueda de identidad por medio de la música rock. Si los grupos de la época de oro habían visto frustrados sus intentos de grabar música original a causa de la posición conservadora de las compañías disqueras, a partir de finales de los sesenta comienza a darse una apertura cada vez más notable por parte de las industrias musicales. Esto permitió en gran medida que los rockeros mexicanos pudieran “forjar un estilo de rock original que fuese reconocido como algo específicamente mexicano”.<sup>27</sup>

La búsqueda del sonido mexicano fue una de las principales pretensiones de esta nueva generación de músicos. Sin embargo, no todos se inclinaron por esta búsqueda, y en cambio optaron por acercarse a un sonido estrechamente apegado al modelo del rock angloamericano. De cualquier forma, cada uno de estos grupos contribuyó de manera específica a construir una identidad juvenil totalmente distinta de las generaciones pasadas. Además, los aficionados tenían las esperanzas bien puestas en sus músicos mexicanos, en quienes veían la posibilidad de colocar a México dentro del movimiento rockero global. Esto se hace presente en entrevistas publicadas en revistas sobre rock, donde se pregunta “¿hay alguno [grupo o músico mexicano] que le veas posibilidad de hacer algo bueno, internacionalmente?”<sup>28</sup> Esto pone de manifiesto la tendencia de participar en el “movimiento universal del rock” por parte de los músicos mexicanos, lo que significaba producir éxitos propios, más allá de simplemente consumir copias directas de éxitos de otros; “ser verdaderamente moderno, participar en el movimiento global del rock para transformar la sociedad moderna, requería la constante construcción dialéctica de nuevos sonidos, así como de nuevos gestos por parte del rock”.<sup>29</sup>

Esta construcción de nuevos sonidos y la pretensión de participar en el movimiento global del rock, implicaba también una aportación creativa y original por parte de los rockeros mexicanos. Toncho Pilatos, agrupación formada en el barrio tapatío de Analco a inicios de los setenta, fue uno de los grupos pioneros empeñados en la búsqueda de un sonido “mexicanista”, quienes

26 Zolov, *Rebeldes con causa*, p. 229.

27 Zolov, *Rebeldes con causa*, p. 239.

28 “Las netas de Simón sobre música y discos”, *México Canta*, enero 5, 1973.

29 Zolov, *Rebeldes con causa*, p. 236.

se autodefinirían de la siguiente manera en una entrevista para la revista *Conecte*:

Ese sonido mexicanista es algo que traigo de herencia [comentó Alfonso Toncho Guerrero, vocalista de la banda], no sé de quién o de cuál de mis antepasados. No fue algo conceptual, eso es algo que ya traes, algo auténtico. Estas combinaciones mexicanistas, como la de los danzantes, de los teponaztles y del mariachi, es algo muy de nosotros. Y esa fusión fue adrede, porque es algo que te nace. Ahora bien, para que ese sonido se oiga como tú quieres, lo logras por medio de la transmisión del color a tus compañeros musicales para que a su vez se transmita al público.<sup>30</sup>

La incorporación de elementos prehispánicos y música de mariachi al rock fue lo que caracterizó a esta banda tapatía, fusión que logró un sonido específico y representativo en un contexto en que la juventud construyó una identidad colectiva, basada en la fusión de las culturas indígenas y mestizas con la cultura anglosajona.<sup>31</sup> Incluso Monsiváis, al presenciar un concierto de Toncho en el Salón Chicago en 1975, describiría el estilo de la banda como “rock huehuenche”, que utiliza “elementos indígenas” fundidos con la “onda heavy”. Pero más allá de la apreciación de los elementos musicales evidentes, resulta revelador el hecho de que para Monsiváis las presentaciones en vivo de Toncho significaban una “escenificación de aspiraciones raciales y culturales que le infunde solemnidad al público, hace del baile un concierto, el Chicago es Bellas Artes,

el rock huehuenche es la música clásica de esta generación de nacos que se contempla y refleja en pasos y gritos y ademanes de rechazo y de desprecio”.<sup>32</sup> Es decir, se trataba de una reivindicación por parte del nuevo público rockero, ahora conformado en su mayoría por jóvenes proletarios, rechazados socialmente —situación que se había vuelto más hostil a partir de la realización del festival de Avándaro en septiembre de 1971, al que acudieron más de 200,000 espectadores, criticado y reprobado por autoridades de centro, derecha e izquierda, por la Iglesia y los sectores conservadores de las principales ciudades del país—.

El movimiento del rock nacional, ya bien entrados los setenta, sufrió un vuelco social y cualitativo: dejó de “ser lo mismo”. Los grupos que habían formado parte de la época de oro del rock and roll se lamentaban de la situación; nuevos espacios —hoyos fonquis en lugar de los cafés cantantes de los sesenta—, nuevo público —mayoritariamente proletario—, y nuevos gustos musicales —la onda psicodélica, gruesa, sobre lo fresa y lo pasado de moda como el twist y el a go-go—. Un rocanrolero de la buena época afirmaría nostálgicamente que “ya nada era lo mismo”, porque:

Antes las tocadas eran, si nos iba mal, en Narvarte, y si no en Las Lomas, El Pedregal y cuando la cosa valía la pena, el garden party junto a la alberca, nosotros tocábamos “Sobre las olas” al ritmo de twist y los padres de la quinceañera, ya un tanto zumbos, intercambiaban con quien se dejara rollos sobre la vida y nos pedían

30 Citado por Valtierra, “El rol del rocanrol en Guadalajara”, en García, *et. al.*, *Música y danzas urbanas*, pp. 10-11.

31 Inclusive, esta tendencia se vio reflejada en la forma de vestir, cuando los jóvenes comenzaron a usar ropa de manta, guaraches, collares y pulseras indígenas, cabellos largos, etc., como una reapropiación de la cultura mexicana, totalmente contraria a la difundida por el nacionalismo oficial. Zolov, *Rebeldes con causa*, p. 240, y en especial los capítulos sobre La Onda y La Onda Chicana.

32 Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, pp. 242-243.

una diana para el padrino [...] Luego, seguros de ser la puritita onda, llegaron los de la frontera [los nuevos grupos como Dug Dugs y El Ritual] con la greña hasta el hombro y el olor de apretujamiento al mediodía en un camión de segunda. Allí empezó el desastre y ahora los hoyos fonquis quedan por la Industrial Vallejo o por la avenida Ocho cerca de Zaragoza o por Netzahualcóyotl. ¡Qué bajón social del rock!<sup>33</sup>

Este fenómeno de transferencia del rock de las clases medias y medias altas a los sectores proletarios se dio de igual manera en la ciudad de Guadalajara. A finales de los cincuenta y gran parte de los sesenta, las tocadas de rock and roll se llevaban a cabo en lugares de cierta categoría, y quienes tenían acceso a comprar instrumentos musicales eran los jóvenes acomodados. Desde finales de los sesenta y durante toda la década de los setenta, el rock sufre una transformación, un “bajón social” que inevitablemente obligó a los músicos a componer canciones acordes a la nueva cultura juvenil. Esto es especialmente revelador cuando se analizan la diversidad de temáticas abordadas por los compositores de La Onda Chicana en sus letras. Aunque el término chicano significó una denominación contradictoria —sobre todo porque al Movimiento Chicano buscaba una identidad nacionalista como resistencia a la aculturación norteamericana, como fue el caso de Lalo Guerrero, mientras que los jóvenes xipitecas mexicanos repudiaron el nacionalismo mexicano<sup>34</sup>—, lo que caracterizó al movimiento fue una búsqueda de nuevas identidades y una creatividad sin precedentes. Los elementos identitarios plasmados en las canciones adquieren un carácter diverso; más allá del rechazo al nacionalismo oficial, las temáticas —a pesar

de que la mayoría se escribieron en inglés— rebasaron el rebeldismo inocuo, el inocente amor juvenil y la apología de los ritmos de moda característicos de la época de oro del rock and roll mexicano, para incursionar en una diversidad de temas como la reapropiación de lo mexicano, el amor libre, utopías, drogas y el desprecio por la ciudad.

### 2.1 *Reapropiación de lo mexicano y la exaltación del pasado prehispánico*

Más arriba señalé la tendencia de Toncho Pilatos en la búsqueda de un sonido mexicanista. De igual manera, el grupo Nuevo México —del que formaba parte Jorge Reyes, posteriormente miembro de Chac Mool, luego uno de los músicos más reconocidos a nivel mundial por su experimentación con instrumentos prehispánicos—, formó parte de este conjunto de músicos inclinados a la incorporación de elementos autóctonos al rock. Otros grupos fusionaron elementos vernáculos en sus composiciones, aunque de manera ocasional. *Guadalajarabe* de 39.4, es uno de los temas instrumentales más originales compuestos por los grupos de la Onda Chicana; fusiona los elementos rockeros con la instrumentación típica del mariachi, compases y orquestaciones que amalgaman la intensidad del rock con la expresividad tradicional de los sones jaliscienses.

Además, las letras representaron una exaltación del pasado prehispánico, recreando la visión dramática de la leyenda negra acerca de la Conquista. La última danza y Kukulkán de Toncho Pilatos son vivos ejemplos de una necesidad de reconstruir el pasado, la historia misma, para darle sentido a una juventud cada vez más interesada por el México profundo y las experiencias indígenas. La última danza representó para el

33 Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, p. 234.

34 Zolov, *Rebeldes con causa*, p. 274.

grupo y para algunos aficionados una pieza emblemática y poética. El “Pastel” Robledo —bajista de Toncho Pilatos— se refiere a esta canción como un verso que habla del pasado, “de un pasado que trágicamente para nosotros, fuimos, hasta cierto punto, esclavizados”:<sup>35</sup>

No te detengas, no temas, tienes miedo...  
 Hace muchas noches te dijeron “todo es bello”,  
 No los juzgues, es una herencia mal interpretada.  
 No los quieras detener, sus raíces tienen siglos,  
 Diferentes signos, diferentes banderas,  
 Una misma meta; el agua y la tierra revuelta...  
 Es tu última danza.

Si bien, la concepción histórica de la leyenda negra coincide con la difundida por el Estado, la incorporación de elementos autóctonos y música de mariachi en sus composiciones seguía siendo una marca de identidad sumamente importante para la juventud ondere de los setenta; se trataba de un movimiento juvenil que se estaba reinventando dentro de una estructura nacionalista en crisis, la cual había promovido la canción nacional y el estereotipo del charro y el mariachi como símbolos de la mexicanidad. En parte fue una osadía el hecho de amalgamar los elementos de la cultura mexicana con la norteamericana a través de la música, cuestión que es leída por Eric Zolov como un rechazo, una burla y un desafío al nacionalismo oficial.

## 2.2 Amor y sexualidad

Los matices que adquieren las letras difieren bastante de las de la generación pasada. El tema del amor, que en un principio cuida-

ba mucho no transgredir los límites de la autoridad moral, comenzaría a adquirir otra dimensión a partir de La Onda Chicana. En *La Plaga*, refrito de *Good Golly Miss Molly* de Little Richard grabada por Los Teen Tops, la letra respetaba al matrimonio como una meta de la relación. En cambio, a partir de los setenta comienzan a cambiar la idea sobre las relaciones sexuales prematrimoniales, cuestión que fue alarmante para el sector conservador condenándolas como promiscuidad. La canción *Nasty sex* de La Revolución de Emiliano Zapata, despliega “un mensaje más bien ambiguo sobre el valor de las relaciones en una época de liberalidad sexual”.<sup>36</sup> Otras canciones fueron más atrevidas como *Easy woman* de El Ritual, cuya letra consiste básicamente en el deseo sexual hacia una prostituta; la estructura lírica reitera las estrofas: “*I wanna, wanna, feel your legs now, I wanna, wanna touch your skin now*”.

Las temáticas en torno al amor y la sexualidad estaban estrechamente ligadas a un ansia de liberación del control patriarcal —quizás con especial énfasis en la libre elección del conyugue—, ahí donde la moralidad era más estrecha y se veía al noviazgo como antesala del matrimonio. En su canción Amor libre, Pájaro Alberto Isordia plasmó esa avidez de libertad, cuyo coro repite varias veces una sentencia filosófica acorde a la época, “para amar se necesita libertad”:

Déjame decirte lo que siento,  
 Siento gran necesidad de amarte.  
 Déjame decirte lo que pienso,  
 Sólo siendo libre, sólo en libertad...  
 Sólo siendo libre puedo amar [...]  
 Deja de meterte con mi mente,  
 Porque estás jugando con mi ser.

35 *Back: un recorrido por el rock tapatío de los setentas*, realizado en 2006 por la DIPA-U. de G., disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=VluRoXIIY\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=VluRoXIIY_8)

36 Zolov, *Rebeldes con causa*, pp. 94-95 y 243.

Deja de meterte con mi mente,  
Porque estás jugando, yo sé que estás jugando...  
do...

Porque estás jugando, nada más.

Aunque también abundan las canciones que abordan el amor al estilo romántico, lo que llama la atención es la pluralidad de sentidos en torno a este tema. Incluso, el mensaje a menudo puede ser ambiguo, y un tema sobre amor puede ser interpretado como una forma más universal de éste; quizás un amor al prójimo en tiempos de una creciente aceptación de las ideas *hippies* en torno al lema *peace and love*.<sup>37</sup>

### 2.3 Utopía, reencuentro con el campo y desprecio por la ciudad

La ciudad de México dejó de ser la “ciudad de los palacios” para esta nueva generación. La juventud ondera de finales de los sesenta y gran parte de los setenta experimentó el “cambio civilizatorio” que implicó un crecimiento demográfico sin precedentes; en la década de 1960, la ciudad de México contaba con algo más de 5 millones de habitantes, Guadalajara con 850 mil y Monterrey con 700 mil; para 1980 las cifras aumentaron a 15 millones en la ciudad de México, 2 millones 200 mil en Guadalajara y casi 2 millones en Monterrey.<sup>38</sup> A medida que la población crecía, la ciudad se llenaba de cinturones de pobreza, de “ciudades perdidas” —instalaciones precarias, sin autorización a la tierra, poblaciones paupérrimas, instaladas en la periferia urbana y en terrenos impropios para la edificación<sup>39</sup>—, la contaminación crecía provocando un impacto ambiental alarmante.

A diferencia de sus padres y abuelos, los jóvenes que crecieron en las ciudades expresaron un desarraigo del campo; Aguilar Camín los define como “los nietos pobres del México urbano”, cuya “memoria nostálgica” los remite a las mismas ciudades donde han nacido y crecido. Si las canciones mexicanas de corte campirano “representaban la psicología y los valores del rancharo que causaban admiración, identificación y nostalgia por el medio rural, en los rancheros y campesinos emigrados al medio urbano”,<sup>40</sup> las canciones de la Onda Chicana representaron de manera distinta una añoranza por el medio rural-natural, en contraposición del entorno urbano; ya no como un pasado utópico, como una nostalgia, sino más bien como una alternativa a la ciudad, como un futuro utópico.

El rechazo por la ciudad se hizo evidente en revistas juveniles y en canciones. Se exhortaba a través de estos medios a abandonar la ciudad, a irse a vivir al campo; “huye de la ciudad falsa e hipócrita, tu vida será más eterna y limpia si vas al campo y aprendes el lenguaje de los animales y la gente que vive ahí [...] hermano vete al campo, no te quedes en donde hay smog, falsedad, rencor, odio, cinismo e hipocresía”.<sup>41</sup> Sin duda, Carlos Baca —uno de los colaboradores de la revista *México Canta*— fue uno de los pioneros en la redacción de artículos con un mensaje ecologista, que a menudo servía para expresar su desprecio por la ciudad y la reconstrucción simbólica del campo como un lugar paradisíaco.

37 Sobre la sexualidad en el movimiento xipiteca mexicano véase Marroquín, *La contracultura como protesta*, pp. 145-157.

38 Aguilar, “Un cambio civilizatorio”, p. 151.

39 Beyhaut, *América Latina III*, pp. 214-215.

40 Moreno, *Historia de la música popular mexicana*, pp. 80-81.

41 *México Canta*, agosto 13, 1971: pp. 16-17.



teamericanos y mexicanos atraídos por los hongos alucinógenos— con el afán de descubrir el México profundo, de vivir una experiencia verdaderamente indígena.<sup>44</sup> Desde esta perspectiva, como se puede apreciar en el testimonio de Pájaro Alberto, el festival de Rock y Ruedas de Avándaro significó llevar a la práctica esta imaginaria construida en torno a la idea del campo; inclusive, como estrategia publicitaria del festival, se motivó a los jóvenes a que fueran a una “reunión de convivencia en las montañas, en un lugar muy bonito, con el lago y la reunión de rock el sábado por la noche, y ruedas la carrera del domingo”<sup>45</sup>. Desde esta perspectiva, la realización de festivales masivos (Woodstock, Altamont y Avándaro) en entornos naturales alejados de los centros urbanos, adquiere una connotación sumamente simbólica dentro de esta subcultura.

#### 2.4 Drogas

Las canciones onderas que abordaron esta temática adquirieron diversos posicionamientos: hay canciones apologéticas del uso de la droga, y otras que optaron por un desprecio o un mensaje de tipo moraleja a base de experiencias narradas. Marihuana de Peace and Love, es una canción apologética en la que se hace explícita una reivindicación sobre el uso de la marihuana como algo común, algo que a todos les gusta: “*I like marihuana, you like marihuana, they like marihuana too...*”. Un testimonio tapatío recuerda que la marihuana “era sociable; prendías un churro y lo rolabas. A veces tenías al lado una persona que ni conocías y de todas maneras le rolabas el gallo, muchos se hicieron amigos rolando el churro”.<sup>46</sup>

En *Smog* de Los Dug Dugs se plantea lo contrario al referir que la marihuana traerá consecuencias nocivas, al mismo tiempo que alude el problema de la contaminación ambiental:

Fumar eso a mí nunca me gustó,  
No entiendo por qué les gusta fumar,  
Y no entiendo yo por qué...  
Un día sabrás tú que fumar  
Marihuana ningún bien te hará,  
Y eso yo lo sé.

Otra canción reveladora es *El bongó* del grupo Náhuatl, escrita al estilo de una historia con moraleja, donde un personaje se queda en el viaje luego de consumir hongos. En parte, estas canciones representan el lado oscuro de las utopías bucólicas, que planteaban un estado de plenitud y felicidad a partir de la experiencia alucinógena y el contacto directo con la naturaleza:

Quiero platicarles algo que pasó,  
A un amigo mío que en un viaje se quedó.  
Él me platicaba de algo que buscaba,  
Y que en su mente la duda atormentaba.  
Me dijo que a la sierra él iba a subir,  
Y que en los hongos a Dios iba a buscar.  
Su mente se expandió en busca del Señor,  
Qué desilusión nunca lo encontró.  
Pobre de mi amigo tantito peor quedó,  
Porque ni siquiera sabe quién soy yo.  
Un consejo doy, se anden con cuidado,  
Que un maldito hongo a mi amigo destruyó.

Por su parte, Federico Arana plantea un desenlace dramático en su novela *Las jiras*. Todos los integrantes del grupo ficticio “Los hijos del ácido” terminan hundidos en una realidad desoladora que nunca imaginaron; uno de los personajes es condenado a tres años de cárcel por posesión de marihuana, mientras que otro termina loco, dando la

44 Sobre esta cuestión véase Zolov, *Rebeldes con causa*, pp. 184-189; y el capítulo de Eric Zolov en Joseph, Rubenstein y Zolov, *Fragments of Golden Age*, 2001.

45 Arana, *Guaraches de ante azul*. T. 3, p. 140.

46 Valenzuela, *El rock tapatío*, p. 35.

impresión de que sus alucinaciones son producto de la drogadicción.<sup>47</sup>

Finalmente, no hubo una influencia de la experiencia alucinógena en la composición de canciones, como sí sucedió con The Beatles, Pink Floyd, Jimi Hendrix, Jim Morrison, y demás exponentes del rock psicodélico.

### 3. A MANERA DE CONCLUSIÓN: LA ONDA CHICANA DESPUÉS DE AVÁNDARO

El festival de Avándaro celebrado en septiembre de 1971 fue el auge y el declive de la Onda Chicana. Significó, entre otras cosas, la integración de la juventud proletaria dentro del movimiento, no obstante, la creciente aceptación del rock por los sectores proletarios conllevaría inevitablemente a una bifurcación de públicos urbanos: los nacos y los onderos de familias adineradas, pertenecientes a colonias antagónicas. Varios investigadores han documentado la composición social del público de Avándaro<sup>48</sup>, pero el testimonio de Carlos Baca es bastante ilustrativo, quien se mostró entusiasmado con los resultados del festival —el cual sería el prototipo del mundo futuro, un lugar en el que “cada quien haga lo que quiera sin ser molestado y sin molestar a los demás”— a pesar de que “la naquiza aún no ha podido agarrar bien la onda y se llegaron algunos a poner heavies ahí, es decir, que hubo momentos en que parecía que la onda se azotaba”.<sup>49</sup>

Para los sectores conservadores Avándaro había sido un infierno, una orgía, un lugar de inmoralidad, drogadicción y prostitución. Las autoridades prohibieron la orga-

nización de festivales pop masivos; ahora, el concepto de *música moderna* comenzaba a ser reemplazado por el de *música pop*, adquiriendo una connotación más peyorativa que ya no sólo relacionaba al rock con la rebeldía y el exotismo, sino que constituía un alarmante atentado a la moralidad debido al uso de drogas y la liberación sexual. La reacción por parte del Estado, la Iglesia y los sectores conservadores, orillaron a la juventud ondera a congregarse en los hoyos fonquis para presenciar rock en vivo.

Los jóvenes de las colonias acomodadas ya no se animaban a entrar en estos espacios apropiados por la “naquiza”, por los jóvenes proletarios. En Guadalajara sucedió esto de manera particular; la Calzada Independencia significó una frontera de clases e identidades, surgiendo casinos al estilo de los hoyos capitalinos en las colonias paupérrimas del oriente de la ciudad. Algunos casinos ubicados en la zona centro se volvieron discotecas, donde predominaba la música disco y un público fresa. En el oriente, comenzaron a mezclarse onderos, jipis, cholos, y los primeros punketos. El Modelo, ubicado detrás del penal de Oblatos, fue uno de esos espacios que albergaron al abigarrado público juvenil post-Avándaro; en una tocada de Canned Heat, un joven de las colonias acomodadas llegó al lugar pero “no entró por miedo, se estuvo en la puerta viendo a unos cholos y a toda la banda”.<sup>50</sup>

Para los músicos el panorama fue igualmente desolador. Federico Rubli K., escribió un artículo para México Canta en donde refería algunas de las repercusiones del festival de Avándaro a un año de haberse realizado. Afirmaba que:

47 Arana, *Las jiras*, 1986.

48 Cfr. Zolov, *Rebeldes con causa*, 2002; Arana, *Guaraches de ante azul*, 1985, T. 3; Marroquín, *La contracultura como protesta*, 1975.

49 Citado en Jiménez, *Avándaro, una leyenda*, p. 71.

50 Valenzuela, *El rock tapatío*, pp. 39-40.

Actualmente uno de los problemas más grandes del músico mexicano es encontrar fuente de trabajo, pues se han prohibido los festivales, o simplemente audiencias mayores, en escuelas y demás. En realidad, la juventud mexicana no tiene en dónde ir a oír música, pues no hay conciertos, sólo tardeadas y presentaciones en centros nocturnos, y éstas últimas no benefician mucho el movimiento musical [...] En la radio se prohíbe programar canciones que hablen respecto al festival, y muchos grupos truenan por faltarles la luz [el dinero] por no tener donde ir a tocar para ganarla.”<sup>51</sup>

A pesar de las condiciones adversas, algunos grupos siguieron grabando rock —fuera de la industria musical que los había promovido—, inclusive manteniendo las temáticas características, cuyo ejemplo son los discos de Toncho Pilatos grabados después de 1980. En casos más extremos, hubo grupos que decidieron migrar a otros países porque ya estaban cansados del ambiente musical en los hoyos,<sup>52</sup> o bien, interrumpieron la actividad musical o dieron un giro cualitativo y se dedicaron a tocar baladas —tal fue el caso de La Revolución de Emiliano Zapata—, o música versátil. La Onda Chicana se fue acabando paulatinamente; a la par que llegaban nuevos estilos musicales más agresivos como el punk, una nueva subcultura rechazaba la identidad construida antes por los onderos y comenzaba a crear una propia.<sup>53</sup>

Quizás esto es lo irónico de la moda —más allá del sentido laxo del término—, efímera, arma de doble filo, generadora y destructora a la vez por su tendencia a vivir el tiempo novísimo de Hegel. Lo moderno,

y su afinidad inherente a la moda, “se acredita como aquello que en algún momento será clásico”. ¿Ha sido el rock mexicano una moda que se convirtió en un clásico? “Clásico sólo puede ser en adelante el relámpago del orto de un nuevo mundo, que ciertamente no puede tener consistencia sino que con su primera aparición sella también ya su propio hundimiento”, dice Hegel. Si se quiere, el rock mexicano y las identidades construidas y congregadas en torno suyo, fueron en gran medida como ese relámpago hegeliano: luminoso y efímero, pero estruendoso, cuyo eco no ha dejado de resonar.

Hasta aquí, este análisis de las canciones de rock mexicano es apenas un acercamiento. Sin embargo, estoy convencido de que a través de la música el historiador puede adentrarse en este tipo de fenómenos, ya no sólo desde la perspectiva económica y/o política, sino desde un enfoque sociocultural. Considero que este tipo de estudios adquieren especial importancia cuando se pretende comprender a un grupo social —una historia de la juventud, por ejemplo— en el que la música constituye el elemento identitario por excelencia, si bien no el único sí el más importante. Finalizo reiterando la afirmación de Jacques Attali, como una exhortación a escuchar la historia: “la música está ahí para hacer comprender mutaciones”.

#### BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Camín, Héctor, “Un cambio civilizatorio”, en *Después del milagro*, Cal y Arena, México, 1988.

51 “A un año de Avándaro”, *México Canta*, No. 406, enero 5, 1973.

52 Arana, *Guaraches de ante azul*, T. 2, pp. 180-185.

53 Sobre la música e identidades punk en Guadalajara véase Covarrubias, *Resistir y existir*, Tesis de Licenciatura en Historia, 2011.

- Arana, Federico, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*, Posada, México, 1985, Tomos 1-4.
- Arana, Federico, *Las jiras*, FCE, México, D.F., 1986.
- Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México, 2011.
- Beyhaut, Gustavo y Hélène, *América Latina III. De la independencia a la segunda guerra mundial*, Siglo XXI, México, 2010.
- Covarrubias Corona, Juan David, *Resistir y existir. Identidad y cultura en los inicios de la escena punk de Guadalajara, 1986-1992*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México, Tesis de Licenciatura en Historia, 2011.
- Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Buenos Aires, Argentina, 1989.
- Jiménez Izquierdo, Juan, *Avándaro, una leyenda*, Eridu Producciones, México, 2011.
- Joseph, Gilbert, Rubenstein, Anne, Zolov, Eric, *Fragments of Golden Age. The politics of culture in Mexico since 1940*, Duke University Press, United States of America, 2001.
- Le Goff, Jacques, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Paidós, España, 2005.
- Marroquín, Enrique, *La contracultura como protesta. Análisis de un fenómeno juvenil*, Joaquín Mortiz, México, D.F., 1975.
- Monsiváis, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad*, Grijalbo, México, D.F., 1988.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, CONACULTA, México, D.F., 1989.
- Rioux, Jean-Pierre y Sirinelli, Jean-Francois, *Para una historia cultural*, Taurus, México, 1999.
- Valenzuela Cardona, Rafael (coord), *El rock tapatío. La historia por contar*, FEU-Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México, 2004.
- Valtierra, Julio Alberto, “El rol del rocanrol en Guadalajara”, en García Medina, Antonio et. al., *Música y danzas urbanas*, Secretaría de Cultura-CONACULTA, Guadalajara, Jalisco, México, 2005.
- Villanueva, Tino (Comp.), *Chicanos*, FCE, México, 1985.
- Villegas, Abelardo, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, FCE, México, 1993.
- Wimmer, Andreas, “La cultura como concertación”, en Revista Mexicana de Sociología, Vol. 62, No. 4, (Oct. – Dic., 2000), pp. 127-157.
- Zolov, Eric, *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado Patriarcal*, Norma, México, 2002.

#### HEMEROGRAFÍA

- “A un año de Avándaro”, *México Canta*, No. 406, enero 5, 1973.
- Entrevista sobre el primer disco sencillo de Pájaro Alberto publicada en una revista no identificada, disponible en:  
<http://www.galeon.com/pionerosdelrock/imagenes/pajaro3.jpg>
- México Canta*, agosto 13, 1971: pp. 16-17.
- México Canta*, No. 262-157, marzo 27, 1968.
- “Panorámicas”, *El Informador*, enero 24, 1957: p. 4.
- “Tema muy inmoral”, *El Informador*, enero 6, 1957: p. 4.
- “La radio, la música y el pueblo”, *El Informador*, diciembre 6, 1960: pp. 4-5.

“El rock and roll, la epidemia que gana virulencia”, *El Informador*, enero 6, 1957: p. 7.

“Al compás del reloj”, *El Informador*, febrero 14, 1957: p. 4.

“Controversia musical de Clásicos vs. Modernistas”, *El Informador*, noviembre 2, 1957: p. 4.

#### DOCUMENTALES

*Back: un recorrido por el rock tapatío de los setentas*, realizado en 2006 por la DIPA-U. de G., disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=VluRoXIIY\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=VluRoXIIY_8)

#### DISCOGRAFÍA

Todas las canciones citadas fueron rastreadas a través de Internet, ya fuera descargando los discos o escuchándolos en Youtube. Los datos cronológicos fueron tomados del tomo 4 del libro de Federico Arana, *Guarachas de ante azul* citado en este ensayo, por lo que remito al lector a esa referencia obligada para tal efecto.