

UNA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DEL ROCK EN MÉXICO A FINALES DEL SIGLO XX. SU RELACIÓN CON LA CULTURA ESTATAL, LA INDUSTRIA CULTURAL Y EL DESARROLLO DE LAS IDENTIDADES SOCIO-MUSICALES.

TESINA PROYECTO TERMINAL DEL AREA DE SOCIOLOGÍA POLÍTICA

POR LUIS MOISES PIZANA MEDINA

ALUMNO DE LA LICENCIATURA DE SOCIOLOGÍA

MATRICULA: 209210824

ASESOR:

DR. JOSÉ OTHÓN QUIROZ TREJO

SINODALES:

DR. JOSÉ HERNÁNDEZ PRADO

MTRO. FRANCISCO JAVIER RODRÍGUEZ PIÑA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA UNIDAD AZCAPOTZALCO



Casa abierta al tiempo

15 de enero de 2018

Para la persona favorita y predilecta, quien me dicta y cuenta historias inenarrables, impronunciables e interminables. Nos vemos en el pasado siguiente.

A mi Familia, amigos, amigas, profesores, conocidos y a quienes serán significativamente comunes a mi memoria. A todos ellos: ¡Gracias!

No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas.

Jorge Luis Borges (El Aleph)

*Dinanzi a me non four cose créate se non etterne, e io eterno duro.
Tercer canto Divina Comedia.*

Porque si una cosa hemos aprendido con los vaivenes de tantos años es que un ser humano nunca podrá ser otro.

Jorge Volpi (El temperamento melancólico)

Sólo lo estético hace posible que el hombre rescate del olvido y de la intrascendencia, algunos pocos, mínimos, escasos momentos de su existencia ¿Quién soy? Ese conjunto de instantes apartados por nuestra mente...gracias a un instinto estético inconsciente.

Carl Gustav Gruber.

INDICE

<i>PREFACIO</i>	4
CAPÍTULO UNO	5
<i>INTRODUCCIÓN: EJES TEÓRICOS, DESCRIPCIÓN DE LA IDENTIDAD, LOS HECHOS HISTÓRICOS DEL ROCK Y LOS ATRIBUTOS</i>	5
a. DEFINICIÓN DE LA HIPOTESIS Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	7
b. DEFINICIÓN Y DELIMITACIÓN DE LA IDENTIDAD (CULTURAL)	8
c. DEFINICIÓN DE IDENTIDAD CULTURAL	10
d. SOBRE LA IDENTIDAD SOCIOMUSICAL	11
e. LA MEMORIA HISTORICA-MUSICAL, LA MÚSICA POPULAR Y BREVES DATOS DE LA INFLUENCIA ANGLOSAJONA	15
i. LA MEMORIA HISTÓRICA-MUSICAL	15
ii. LA MÚSICA POPULAR	16
iii. DATOS DE LA INFLUENCIA DEL ROCK ANGLOSAJÓN	17
f. BREVE EXPLICACIÓN SOBRE LAS PERTENENCIAS O ATRIBUTOS HECHAS AL ROCK	24
iv. LA REBELDIA	24
v. LA CONTRACULTURA	28
vi. LA AUTENTICIDAD	32
vii. LO FOLCLORICO O NACIONALISTA, LO ECLÉCTICO E HIBRIDO	35
viii. LO TRANSNACIONAL, TRANSCLASISTA, TRASMEDIATICO	36
CAPITULO DOS	38
<i>CONSTRUCCIÓN DE LAS CATEGORIAS: CULTURA ESTATAL, LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y LAS IDENTIDADES SOCIOMUSICALES O SOCIO-ROCKERAS</i>	38
g. DEFINIENDO A LA CULTURA ESTATAL	39
ix. EL 68, HERENCIA DE LA HERIDA Y LA ACTITUD DE ELITE	45
x. LA EPOCA POST AVANDARO	50
xi. EL SISMO DEL 85 NACE LA SOCIEDAD CIVIL	53
xii. EL EZLN, LOS COLECTIVOS	57
h. EL PAPEL DE LAS INDUTRIAS CULTURALES	60
i. LA COMPLEJA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES SOCIO-ROCKERAS (ISR)	75
CAPÍTULO TRES	91
<i>LOS ATRIBUTOS DEL ROCK</i>	91
j. LA REBELDIA, EL SI Y EL NO	93
k. LA CONTRACULTURA	101
l. LA AUTENTICIDAD	115
m. FOLCLÓRICO O LA ROCKMANTIZACIÓN	126
n. LO TRANSMEDIATICO	131
o. LO TRANSNACIONAL Y TRANSCLASISTA EN EL ROCK	134
<i>CONCLUSIONES</i>	136
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	140

PREFACIO

El rock en México a finales del siglo XX es muestra de una supervivencia y resistencia por parte de los sujetos, expresados en este caso como identidades socio-musicales, quienes, con su forma de vida y acciones culturales, logran hacer de él tanto una síntesis de una cultura popular, una estética, un acercamiento al arte, como una relación conflictiva y tensa con una parte del Estado y las llamadas Industrias culturales.

El Estado, por ejemplo, construye una cultura estatal cuya función se centra en perpetuar y aminorar cierta parte de los atributos con los que el rock se identifica y distingue de otros géneros y, por otro lado, está la Industria cultural con un labor lucrativa e interés en visibilizar una promoción a cierto tipo de rock, y con el cual busca identificar un sonido propio del país.

Serán estos cruces entre las categorías como la cultura estatal, la industria cultural y las identidades socio-musicales, las que construirán de distintas formas, como la parte lucrativa, lúdica, malinchista, discriminatoria, incluyente y excluyente, limitante, represiva y demás adjetivos, a un rock en México interesado en rescatar diferentes estados de tiempo de una memoria colectiva socio-musical.

Se explicará cada categoría y describirá históricamente parte de algunos atributos que pueden llegar a tener relación con el rock, como lo son: la rebeldía, la contracultura, la autenticidad, lo folclórico, etc., y los cuales, debido a su transformación y cambio que va de acuerdo con el entorno de una realidad que se presenta y representa cultural e imaginativamente, construyen a conceptos como lo son la Identidad cultural y la socio-musical, para lograr entender al rock como otro concepto irruptor del conocimiento en las sociedades modernas.

Se expondrán discursos y opiniones por parte de músicos, académicos y periodistas con el fin de conformar una significación cercana a los objetivos de la investigación sobre el conocimiento de la identidad del rock en México y sus atributos.

CAPÍTULO UNO

INTRODUCCIÓN: EJES TEÓRICOS, DESCRIPCIÓN DE LA IDENTIDAD, LOS HECHOS HISTÓRICOS DEL ROCK Y LOS ATRIBUTOS.

En un primer acercamiento cultural sobre el rock hecho en México, existe la complejidad de hallar textos académicos adentrados en el tema como tal. Existen diversas disciplinas sociales, constructoras de conocimientos, que se encuentran afortunadamente en un análisis siempre abierto y con amplias posibilidades de complementar y argumentar sobre el tema. Y si bien hay bastantes libros sobre el rock en México¹, la mayoría, en sus líneas de análisis, aún encaminan hacia la posibilidad de construir una teoría fidedigna, capaz de resolver cuestiones relevantes sobre: ¿cuáles serían sus marcos históricos-conceptuales? o, ¿cuál es la visión objetiva mediante la cual podemos criticar y construir una identidad del rock en México?

Los informantes e informados del tema son, en muchas ocasiones, las fuentes orales directas de un sinfín de historias, anécdotas y hechos que fluyen en armonía junto al sonido de alguna canción, y que, en su búsqueda, quizá afanosa por sobrevivir al olvido, necesitan asentarse en algún libro, revista, programa de radio o museo para re memorizar ese pasado engrandecido, marginado u olvidadizo.

Ante tal situación, surge el optimismo por analizarlo desde la perspectiva de los sujetos quienes son constructores directos del rock. Nombro en este sentido a los teóricos, músicos² y periodistas quienes, con su quehacer e interés, nutren a las diferentes significaciones con las que cuenta a lo largo de su existencia. Por lo tanto, en esta investigación se exponen algunas propuestas teóricas que pretenden acercarse al objetivo del tema.

¹ Este punto es reconocido en el aspecto de que hay cantidad, pero no calidad en el análisis, la mayoría de los que escriben o han escrito sobre el rock mexicano en México, tienden a tener una postura polar y parcial, es decir, se inclinan hacia cierto gusto personal, desprestigiando o no tomando en cuenta otras expresiones musicales. Muchos de estos libros o son escritos por periodistas que encumbran a una figura o son ex integrantes de bandas o músicos que aportan su visión de las cosas, por lo que no se puede abstraer de ellos una veracidad concreta, aun así, es relevante y muy importante su análisis, ya que considero su opinión, sea veraz o no, como un aspecto para analizar en la construcción de una identidad del rock.

² La mayoría de las opiniones expresadas por los músicos al respecto, están citadas en el tercer capítulo, y fueron tomadas del portal *youtube* y la página de internet: "Buscando al rock mexicano", la cual es un esfuerzo de Ricardo Rico, aficionado y periodista del rock mexicano.

Una primera, basada en la compleja recolección de datos, hechos y teorías sociales, es la de adentrarse en el entendimiento y descripción del rock en México a través de su escucha o de sus canciones, sonidos, lenguajes, opiniones y visiones de sus grupos, así como de la imagen y demás objetos simbólicos.

La segunda propuesta, arriesgada y limitada, pretende analizar y comparar a dos realidades históricas, temporalmente cercanas. En primer lugar, la historia e inicio del rock (con su coyuntura política social y cultural) hasta su devenir a finales del siglo XX. En segundo, dos realidades geográficamente interconectadas entre sí por la música con México, como lo es Estados Unidos e Inglaterra (conocida como influencia angloamericana) por una parte y, por la otra, Argentina, España y países del Caribe (conocida como influencia latina o tropical).

Por último, como tercera propuesta, será analizar los conceptos móviles³, o atribuciones socio- históricas-políticas-culturales que lo definen y le dan identidad.

Todo ello, se puede entender y describir, a través de una categoría lo bastante flexible, operable y delimitante como lo es la identidad. Tal concepto, a pesar de su complejidad, permite la observación de los cambios sociales y culturales de un hecho en un marco histórico determinado, y a su vez, canaliza de manera periódica a las atribuciones hechas al rock en las diferentes épocas en las que se ha dividido.

³ Aquí cabe detallar, como bien señala la Doctora Lidia Girola, quien se basa en el autor Reinhart Koselleck, los conceptos surgen en contextos y situaciones específicos determinados, tienen pretensiones de generalidad y se refieren a diversas experiencias, por ello, son polisémicos y múltivocos. Girola ofrece un marco para entender a los conceptos sociológicos modernos a partir de la historicidad, la temporalidad, los imaginarios sociales y las representaciones sociales. De aquí se retoma sólo a la historicidad, referida como el conjunto de relaciones (sociales, políticas, culturales, lingüísticas y de todo tipo) con las que el concepto surge y extrae su significado, además de poseer una dimensión sincrónica, como el conjunto de circunstancias en un momento determinado de tiempo y una dimensión diacrónica, donde esas circunstancias se han confirmado y se siguen modificando. Girola, Lidia., *Historicidad y temporalidad de los conceptos sociológicos* en, *Sociológica*, año 26, núm. 73, mayo-agosto de 2011, UAM-Azcapotzalco, pp. 13-46.

a. *DEFINICIÓN DE LA HIPÓTESIS Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.*

La hipótesis de dicha investigación es la siguiente. El rock a finales del siglo XX en México busca y necesita, por diversos motivos y circunstancias, -como lo es con su relación a una cultura estatal, industria cultural y el surgimiento de identidades juveniles- una identidad construida a partir del sentir nacional. Dicha identidad, le es necesaria para poder formar un espacio mediante el cual se reconozca, una, se distancie y enfrente a la otredad, dicho sea de paso, se mueve entre las dos realidades que le influenciaron: lo angloamericano y lo latino-tropical. Y debido a esta búsqueda, un tanto fortuita y planificada, logra alcanzar y desarrollar una cúspide de reconocimiento nunca antes vista en el país y en el extranjero.

Para poder responder a dicha hipótesis, se relacionan en primer plano las significaciones o categorías que delimitan al concepto de identidad, así como la enunciación de los atributos del rock como fenómeno sociocultural. La primera categoría se refiere al papel que la Cultura Estatal mantiene en su relación directa con la construcción de una identidad sociocultural; es decir, la atención se centra en el papel de algunas instituciones y acciones estatales que repercuten en la conformación y activación de ciertos atributos del rock.

Una segunda categoría es la de las Industrias culturales en su papel como medios interventores dentro del proceso de distribución y reproducción del rock. Y, por último, quizá la categoría más importante, surge del interés por observar el papel de los sujetos que reproducen y construyen al rock mismo como *identidades socio-musicales* y rockeras, cargadas de múltiples y diversos simbolismos, así como de memorias colectivas. Por lo tanto, en el cruce de cada una de ellas, se encuentra la posibilidad de la descripción de una construcción de su identidad.

En cuanto a los atributos, que serán la parte angular de dicha hipótesis, están contruidos desde la definición de la identidad cultural y socio-musical. Por ello, cabe hacer la pregunta de investigación alrededor de estos, pues interesa conocer ¿cuáles son esos atributos socioculturales e históricos que permiten describir a la identidad del rock en México a finales del siglo XX? Para tal tarea es necesario tener un marco teórico, cuyos autores aporten con claridad las significaciones sobre el concepto de identidad.

Si existe una síntesis de la investigación, está delimitada por el objetivo de la búsqueda de los atributos hechos al rock y por la manera cómo las categorías de una cultura

estatal, una industria cultural y un conjunto de identidades socio-musicales, logran construir, mover, configurar, significar y resignificar a tales atributos.

b. DEFINICIÓN Y DELIMITACIÓN DE LA IDENTIDAD (CULTURAL)

La identidad como tal es compleja y se reconoce como un concepto múltivoco y polisémico, pero a la vez, permite ser el filtro mediante el cual se observa y describe al objeto de estudio cultural. Y en ese sentido, la delimitación aquí argumentada, está hecha a partir del autor Amin Maalouf (Maalouf, 1999: 17-58), para quien la identidad se conceptualiza por varios factores como se describen a continuación:

En primera instancia, la identidad se constituye de varias características, las cuales están en construcción y transformación a través de la propia existencia humana; también se puede entender como aquella referencia vista mediante su movilidad y cambios permanentes, y a la vez, comprenderla por la constante relación con los otros y las condiciones del entorno social. Por último, su aportación más importante para la investigación está referida a la conformación de una serie o de un enorme número de componentes o pertenencias con las que se constituye o representa a un sujeto frente a los demás.

Dichas pertenencias, señala Maalouf, mantienen por su movilidad una jerarquización al momento de observarlas debido a las situaciones o condiciones que se puedan presentar. Es decir, estos conjuntos de pertenencias se movilizan y no dejan de estar o de existir; se unen a otras, o se separan momentáneamente ante la relación con los otros, quienes son denominados como la “otredad”. Y todo ello, aclara, se observa dentro en un momento histórico, irrepetible y único.

Una vez que son visibilizadas, algunas pertenencias muestran ser sensibles durante la socialización; puede que un tocamiento externo violento o turbulento active algún mecanismo de defensa y, por lo tanto, lejos de ser perjudicial, en muchas ocasiones las realza de forma instantánea o permanente en los sujetos. Para Amin Maalouf, este proceso ayuda al mecanismo del reconocimiento de símiles y a la diferenciación con los que se les denomina *los otros*, y es mejor conocido como el sentido de pertenencia.

Por lo tanto, para ofrecer una explicación alrededor del rock en México, se abstrae la idea de pertenencias móviles, temporales e históricas para acercarse a lo que es dicho fenómeno, tomando en cuenta, lo más cercano y posible de esa relación tensa y lúdica

con el entorno político, económico y cultural de un determinado momento. Sólo que en este caso se le denominarán atributos.

c. DEFINICIÓN DE IDENTIDAD CULTURAL.

La identidad cultural, según el autor Stuart Hall (Hall, 2017), es entendida a través del surgimiento de tres sujetos conceptualizados hacia finales del siglo XX, como son: el sujeto de la Ilustración, el sociológico y el posmoderno. El primero, englobó el uso de la razón, cuyo centro de conocimiento es él y todo gira alrededor de su percepción. El segundo, es que conforma una relación hacia y con los otros cercanos; proveedores de valores, significados y símbolos dentro de un mundo habitado. Dicha interacción entre el sujeto y los demás, provoca una interiorización de la parte subjetiva de un auto reconocimiento llamado yo o nosotros, para una construcción denominada identidad colectiva. Por lo tanto, es el habitante de un mundo social y cultural, donde la interacción se encuentra entre el yo y la sociedad (el cantante y su público)

Y, por último, el del sujeto posmoderno, es aquel donde la identidad es vista como una “fiesta movable”, pues se forma y trasforma continuamente. El sujeto asume diferentes identidades en momentos distintos, muchas veces siendo contradictorias, lo que ocasiona el surgimiento de las identificaciones cambiantes. El sujeto, por lo tanto, depende de su contexto histórico para definir cierta pertenencia o atributo que le son dados.

La identidad, como concepto social de análisis, surge junto al de cultura en el siglo XVIII, y como cualquier concepto, mantiene una evolución. Para dicha investigación interesa abstraer la idea central que se tiene de cultura, retomada como: “la idea o noción observable, que aglomera ese conjunto de características particulares de un pueblo o colectivo, y estas pueden ser: sus tradiciones, costumbres, fiestas, conocimientos, creencias, moral, etc., y que, a su vez tienen un arraigo inevitable a un territorio.” Cuando se unen ambos conceptos, identidad y cultura como significado único, la observación hace referencia a otros elementos como lo pueden ser los inmateriales y, estos abundan como parte de la vida cotidiana dentro de una región y su país; “así las fiestas (con su goce y alboroto), rituales, procesiones ¡música! o danza, son repercusiones públicas y visibles y, por lo tanto, pertenecen a un patrimonio cultural inmaterial.” (Romero, Cevallos, 2005:62, citado en Molano, Olga, 2007:73).

Dicha inmaterialidad, comenta la autora Olga Molano (Molano L., 2007: 69-84), es colectiva y social. Y por ello, prácticas como lo serían la oralidad del sentido musical, la lengua, literatura, juegos, conocimientos ancestrales, forman parte del abanico de la identidad cultural que crea y construye el reconocerse históricamente de acuerdo con el

entorno físico y social y, agregaría, al entorno musical. Por lo tanto, se vitaliza la vida cotidiana con esas prácticas, y no puede ser por otro medio, sino mediante la animación de la memoria, adjetivada como colectiva, histórica-temporal, cultural, etc.

La memoria se transforma en un elemento clave a través del cual se diversifican esas tareas arduas y complejas del sujeto creativo como la de capturar, conservar, clasificar, vivificar, fragmentar, retomar y “olvidar” parte de una realidad con sus elementos materiales e inmateriales, como a un pasado que transforma en importantes elementos simbólicos, junto a todo ese contenido que la memoria conserva y con los cuales interactúa. Por ello, la identidad cultural es histórica y su característica radica en reavivar a una memoria multi-adjetivada a través de las prácticas sociales y de donde el arte, siendo una de ellas, en ocasiones coloca a la música para recrear una memoria musical.

d. SOBRE LA IDENTIDAD SOCIOMUSICAL

Si la música es ese elemento inmaterial que ofrece identidad cultural, es importante señalar la aparición de los sujetos con los cuales se construye, para ello, autores como Juan Rogelio Ramírez Paredes, Simón Frith, Michell Maffesoli y Daniel Bell, aportarán a esta investigación, el sustento de la identidad socio-musical propuesta para analizar a los atributos que la constituyen históricamente y con la cual coinciden en varios puntos.

Para Juan Rogelio Ramírez (Ramírez Paredes, 2009: 13-79), el concepto de identidades socio-musicales es pilar para observar y analizar cualquier movimiento musical, pues se basa en el hecho de saber que la música es un elemento o pertenencia primordial en la construcción de las identidades sociales modernas, donde el tiempo, socialmente compartido e invertido, está alrededor del disfrute y el consumo de la producción musical.

Los años sesenta, ejemplifica el autor, como etapa de la modernidad, fue la época cuya generación masiva, basó sus prácticas y pensamientos alrededor de una preferencia musical disruptora, única y hecha por los mismos sujetos. Fueron ellos quienes construyeron por medio del disfrute musical, la apertura de espacios recreativos para un entretenimiento y un arte. Elaboraron discursos trasgresores alrededor de una posible libertad y estilo de vida realizables, los cuales, señalaron la intersubjetividad de una memoria colectiva a través de una interacción sensorial y emotiva.

Crearon un espacio social expresivo donde se conjuntaban las artes como canales de comunicación masiva y popular: el lenguaje, la poesía, el baile o la danza, complementaron a la música y viceversa. Fue una interacción por medio de las canciones y situaciones sensitivas. Píldoras sonoras, le llamaría el analista Hector Fouce (Fouce, 2012), cuyo contenido refiere a la imaginación individual-colectiva; expresiones de estados de ánimo que se vivifican a través de los medios y sus distintas reacciones, sea por radio, vinil, cds, cassettes, conciertos en vivo, programas en vivo o videos.

Por ello, comenta el autor, las identidades socio-musicales son únicas de la modernidad en un tiempo maduro, pues se relaciona con el sujeto moderno quien necesita de esa búsqueda de ser y tener conciencia de la libertad de poder, tanto de elegirse como de construirse a sí mismo. Es decir, se trata de aquella libertad de elegir un estilo de vida o la construcción de la propia identidad.

Dicha generación irrumpió con un particular *ethos* y estado anímico, cuyo interés estaba en vivir la vida a través de la experimentación de los placeres novedosos artísticos-musicales; llámense a estos relacionarse recreativamente con las drogas, la literatura, las expresiones plásticas y lo corpóreo, incluso hasta llevarlos a un determinado limite como la muerte, nunca dejan de ser ajenos a la vida de los músicos o artistas.

Dichas identidades socio-musicales son generadas por una experiencia única, sensitiva y subjetiva; “son comunidades de gusto, en el sentido que reflejan con sus semejantes el mismo gusto musical, practicas, significados y obligaciones compartidas”, como lo señala el autor Scott Lash (Lash citado en Ramírez Paredes, 2009:64). Dicha comunidad de gusto aclara Rogelio, está especificada con límites de espacios y prácticas sociales, como el gustar de un género musical o concentrarse colectivamente en un territorio para escuchar música. Y es justo su característica porosidad, la que da sentido a la inclusión y exclusión de nuevos interesados o integrantes.

La música, por lo tanto, para estos sujetos modernos y posmodernos, es una práctica primordial sobre otras actividades artísticas, como también un elemento inmaterial de la identidad cultural, por ello conviene verla, como expone el sociólogo Simón Frith, por su calidad dentro de una experiencia que la convierte en una cuestión estética. La identidad no es una cosa sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música. (Frith, 2003: 185)

Pero para entender a la estética en la música, el autor Michell Maffesoli (Maffesoli, 2007: 9-34) ofrece un panorama aún más claro sobre la identidad. Primero, cuando señala una diferenciación importante al hacer uso de la identidad en su libro *En el crisol de las apariencias*, donde propone el uso del concepto “lógica de la identificación” a la “lógica de la identidad”, esta última, por ejemplo, descansa en la existencia de individuos autónomos y dueños de sus acciones, mientras la primera pone en el escenario a personas con máscaras variables tributarias del o de los tótems emblemáticos con los cuales se identifican.

El autor ofrece un término donde sitúa al sujeto posmoderno como un *homo estheticus* el cual, basa su existencia y dota a la sociedad, de una *estétización*, centrada en la forma cómo se vive la vida cotidiana con relación al arte; es una manera estética, dramática, que emula los estilos de vida de los artistas y está basada en lo enteramente emocional. Si existe una relación con Immanuel Kant sobre el concepto estética, ésta es asumida como una “finalidad sin fin”, es decir, el sujeto es clave con su valoración sensorial de lo sensible, de su placer y dolor frente al objeto.

Existe así, una especie de hedonismo de lo cotidiano, irreprimible y potente, que sostiene la vida en sociedad. Pero para entender a este nuevo sujeto, se tiene que definir su contexto histórico y, por ello, explicar el tipo de sociedad donde puede existir, que no es otra cosa que la posmodernidad; ese espacio temporal, que permite con base en las relaciones vitales del aquí y ahora, el reclamo de la experiencia del estado anímico y emotivo de los sujetos; en síntesis, del vivir en un vínculo emocional.

Aquí cabría cuestionar si existe una estética alrededor del rock en México y si se halla en los atributos o pertenencias que le dan forma a través de los músicos: ¿Cuáles son esos atributos que conforman esa estética del rock? ¿Siguen siendo la clave para hallar esos criterios y marcos históricos del rock, como la pretensión de hallar una visión objetiva?

Dentro de las reglas formales, el autor Motti Regev señala algunos elementos estéticos, que denomina “la estética del rock”, y que son característicos del género:

“1. El sonido electrificado. La guitarra eléctrica es el elemento más característico del rock. El volumen elevado, el ruido, la suciedad, la distorsión... son algunos de los sonidos que caracterizan al rock. 2. El trabajo en el estudio de grabación. Desde sus orígenes los músicos de rock (incluso los de los 50) entendían el estudio como una especie de laboratorio

en el que pueden inventar sonidos. Esta característica se agudiza a partir de los Beatles o los Beach Boys, quienes, desde los avances en las técnicas de grabación, complejizan el sonido de los discos hasta el punto de dejar de tocar en directo por la imposibilidad de reproducir ese sonido. 3. Las letras y la textura de la voz. La calidad de la voz, su textura, así como la interpretación del cantante (si es creíble, auténtica, si transmite emociones genuinas) son elementos importantes. Las letras tienen importancia si son "serias", es decir, si pueden ser leídas y valoradas incluso sin la música. Entonces el escritor será valorado como poeta. Bob Dylan es el ejemplo típico de esta característica. Como ha señalado Simon Frith "...Bob Dylan era valorado por su genio individual, sus intuiciones, su poesía, su voz especial y su estilo único..." (Frith, 1980: 231). 4. Eclecticismo musical. La habilidad de los músicos para utilizar géneros o estilos diversos se valora como una virtud, aunque siempre manteniendo un sonido rockero." (Regev, Motti citado en Del Val Ripollés, 2014: 59)

Por su parte el autor Daniel Bell (Bell, 1982: 17-41) sostiene que dicha identidad se observa a través del orden cultural, señalándola como un proceso continuo de sustentación de una identidad lograda por un consistente punto de vista estético, una moral del yo y, lo más importante, un estilo de vida que exhibe esas concepciones en los objetos que adornan un hogar o a los propios sujetos.

Pero el sujeto emotivo, a quien la mayoría de estos autores se refiere, tiene relación con la construcción de la categoría juventud o los agrupamientos juveniles y todo lo que converge alrededor de ellos, como: la energía, el pulso latente de la sexualidad, la inexperiencia, curiosidad y aprendizaje. Dichos jóvenes, son sujetos que aparecen dentro de la modernidad y se movilizan en una posmodernidad, siendo visibles y participativos con prácticas escenificadas y representadas dentro de la esfera pública, política, cultural y artística. Demandan y provocan, en muchas de las ocasiones, tensiones y contradicciones dentro de una cultura dominante, al oponerse o proponer alternativas a ella, e incluso imitándola y adaptándose a ella.

Existe por parte del sociólogo Pierre Bourdieu, un análisis con base a la construcción de campos, o subcampos de producción y el tan llamado 'habitus'⁴. Y si se llega a tomar en cuenta esta propuesta, el rock puede encajar en la forma en que ciertos géneros musicales y estilos de rock en México, pueden analizarse y clasificarse de acuerdo con

⁴ "El habitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir" (Bourdieu, 1972: 178)" (Martín Criado, 2009)

los campos de producción que tienden a conformar una elite cultural y, por lo tanto, una forma de pensar y sentir de los sujetos alrededor de su ‘habitus’.

Lo que conviene rescatar de Bourdieu es la diferenciación y los tipos de arte que sugiere. Para él existen cuatro tipos dentro de los subcampos: el primero, es el arte burgués que permite visibilizar a los músicos pertenecientes a la clase dominante; el segundo, el arte comercial, el cual tiene una relación devaluada por ser mercantil y popular; el tercero, sería el arte social, cuya relación está subyugada con cuestiones políticas, económicas, etc.; y el cuarto, el arte por el arte, cuyo compromiso único es con el propio arte. (Del Val Ripollés, 2014: 38-39)

En síntesis, la mayoría de los sujetos, muestran una identidad socio-musical conforme ellos perciben a la cultura del rock y el estilo o género que llegan a ejecutar. Por lo tanto, dichas identidades, poseen las características primordiales de ser comunidades de gusto, que generan a su vez, un estilo de vida o ethos consiente y basado en la emotividad; el sujeto estético, entonces, se construye con relación a su entorno, como una serie de símbolos y prácticas a través de su memoria musical dentro de un espacio temporal y social. La música, por ende, es la base de su existencia y reconocimiento como identidad misma, pues le dota de un sentido de pertenencia y de una memoria historia-musical en un espacio y periodo histórico-irrepetible.

e. LA MEMORIA HISTORICA-MUSICAL, LA MÚSICA POPULAR Y BREVES DATOS DE LA INFLUENCIA ANGLOSAJONA.

i. La memoria histórica-musical.

La memoria histórica en la que se basa la identidad cultural está enmarcada en la significación de un concepto histórico con relación a la investigación, y no es otro que el referente al de la música popular. El rock, como género musical deviene de ella, pero su historia conceptual, conviene aclarar, data del siglo XIX en Europa, en la época del romanticismo, donde se deslindó e hizo una escisión de una música culta frente a nuevos géneros musicales, gestados por el pueblo quien, a su vez, con diversas prácticas como el baile, les adjudicó y denominó música popular.

La memoria histórica conlleva a una serie de datos y anécdotas donde la mayoría de los sujetos tienden a construir su identidad con base al elogio o la autocrítica y reconocimiento de su trabajo artístico o cultural. El uso de la memoria histórica se convierte, cuando se relaciona con hechos que comparte con las diversas memorias

individuales, en una memoria colectiva donde hay en común recuerdos y experiencias dentro de un contexto vivencial. En este caso, los rockeros a finales del siglo XX, expresan sus opiniones al sentirse parte de un movimiento único e irrepetible y del cual, generan una memoria histórica-colectiva.

Por lo tanto, la memoria histórica, por ser colectiva, es un dispositivo de poder que se sirve de tácticas para recordar u olvidar. Sus características consisten en: seleccionar aleatoriamente hechos, suele ser inestable, ambigua, efímera y a veces inexacta, pero mantiene, con su uso, la capacidad de registrar al pasado, en la mente y cuerpo de los sujetos, quienes, a su vez, segmentan e interpretan la información, logrando así, que conformen un marco de interpretación y criterio de comportamiento ante situaciones nuevas, es decir, a partir de lo subjetivo, se puede llegar a transformar e incidir en lo real. (De la Peza Casares, 2001: 24-31)

ii. LA MÚSICA POPULAR

Históricamente, con la aparición de los conciertos en la historia occidental se construyó, con base a prácticas que diferenciaban a las clases sociales y los estatus, una especie de industria alrededor de la contemplación y las sensaciones. Anteriormente los conciertos eran orquestales y limitados a la clase aristocrática, posteriormente se convirtieron o transformaron en públicos, y con ello, se caracterizaron por ser estruendosos, llenos de júbilo, donde el establecimiento de la interacción entre el músico y el público varió con la irrupción del comportamiento social frente al espectáculo o arte contemplado (los gritos y aplausos son ejemplo de ello).

El arte que surgió a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX bajo la concepción romántica, permitió el halago hacia los sentidos y, por ende, provocó esa búsqueda constante de placer, en este caso, del sonoro, el cual, en la modernidad o en el transcurso de ella, se convirtió en entretenimiento.

Dicho proceso, llevó a un desarrollo cuya relación estuvo sujeta al nacimiento de las industrias culturales, quienes, en siglos posteriores, por medio de la radio, abrieron la posibilidad para que la gente usará los términos de música popular o *pop music* (principalmente en los Estados Unidos e Inglaterra a mediados del siglo XX), y conceptualizaran, por ejemplo, las listas de popularidad según el género musical al que pertenecieran.

Así la música pop, tuvo su relación con la sociedad de consumo y como tal, sus primeras tensiones entre lo que se clasificaría como conceptos antagónicos o complementarios: la autenticidad con la comercialidad, lo culto con lo popular, lo folclórico con lo popular, etc. Así pues, el rock devenido de la música popular no sólo planteó el análisis de lo musical, sino también, del estilo, es decir, la imagen y formas de vida derivadas de su escucha. (Ramírez Paredes, 2009: 25-29)

Simón Frith, ejemplifica algunas de las características de la música popular en diferentes funciones. Primero, en tener la función de preservar o modificar una identidad social a través del placer de la identificación, es decir, reitera la exclusión e inclusión de un determinado grupo o colectividad alrededor de un género musical. Segundo, en una función a la relación entre la vida emocional pública y privada, ejemplo de ello, son los discursos en las canciones, como el amor, donde es más observable. Tercero, en la función de organización de tiempo y moldeado de una memoria colectiva, es decir, marca un tiempo que pulsa en el ritmo musical que no se encuentra fuera de la vida social sino en la experiencia mientras se escucha y, aporta ese recuerdo centrado en la colección de canciones significativas en una determinada etapa de vida. (Frith, Simón citado en Ramírez Paredes, 2009: 43-45)

Pero cabe aclarar, sobre la noción de popular, un punto relevante, pues debido a su construcción, en gran parte hecha por los medios, se sitúa bajo la lógica de mercado quien la refiere a la venta masiva y al gusto de multitudes. En sí, a un interés por fomentar e impulsar la popularidad de lo popular, que es donde se refleja lo simbólico. (García Canclini, 1990: 241)

iii. DATOS DE LA INFLUENCIA DEL ROCK ANGLOSAJÓN

A continuación, siguiendo el planteamiento de la memoria histórica, se redactan de forma sintetizada e inevitablemente incompleta, los hechos alrededor del surgimiento del rock anglosajón, y conjuntamente algunas referencias a los atributos.

Los hechos, pueden abarcar desde la llegada de los grupos ingleses *The Beatles* y *The Rolling Stones* a los Estados Unidos y la nueva actitud juvenil, hasta la influencia del grunge y lo llamado alternativo, *new wave*, *brit pop*, etc., que permearon los años noventa. El rock deviene de una transformación del sonido y actitud del blues nacido en Norteamérica. A este fenómeno se le denominó la llegada de las olas inglesas del rock and roll. Fueron grupos musicales que irrumpieron en el mundo occidental con una

estética musical-corporal que conllevaba influencias artísticas de vanguardia europea, como el corte de pelo o la vestimenta; las letras con un tono más explícitamente sexuales donde se relatan experiencias o expectativas de vida lúdica, pero, a la vez, también con letras antibélicas y políticas.

Esta fusión de temáticas trajo como expresión estética a una de las mayores representaciones que se tiene del rock como tal, ya sin el rock and roll, por ejemplo, en el emblema de “amor y paz”, vinculado al movimiento *hippie* como celebración por su oposición y posicionamiento frente al estado cultural y político hegemónico de una sociedad consumista. Reflejó el malestar juvenil y una filosofía existencialista⁵, que se supo expresar por medio de festivales masivos de música, tales como, los renombrados en la memoria histórica-musical: *Woodstock* o, el *Monterey Pop*.

Los discos, acetatos o sencillos emblemáticos, evaluados y conceptualizados como arte, surgieron de la experiencia de ciertos músicos e ingenieros o productores al crear con la tecnología de las consolas de un determinado número de canales, una creatividad y fusión de estilos musicales que sirven ahora de documento histórico y sonoro, ejemplo de ellos, serían los discos de *The Beatles*, *Pink Floyd*, *Rolling Stones*, *Grand Funk*, *Deep Purple*, *Led Zepellin*, *Black Sabbath*, *Queen*, *The Doors*, etc., conocidos como rock clásico y parte importante de la génesis con la que se puede comparar lo que devendría posteriormente en las demás etapas del rock.

El simbolismo del rock se vio reflejado en las figuras de los músicos, quienes tuvieron, como plantea el documental “La música ha terminado”⁶, una relación constante con la muerte; hecho inevitable donde se refleja a los sujetos exponiendo por medio del rock, el límite de un estilo de vida expresado en un sonido, en las letras y en su enfrentamiento teatral con su público.

⁵ El existencialismo comienza en el período de entre guerras y tiene su máximo momento de esplendor tras la segunda guerra mundial, particularmente en Francia. Es habitual señalar a Søren Kierkegaard (1813-1855) como un precursor de esta corriente y al propio Jean-Paul Sartre (1905-1980), con su obra “El existencialismo es un humanismo”. Para el existencialismo el mundo, la vida, no tiene un sentido a priori: declara que Dios no existe, por lo que la vida misma carece de sentido; sólo se puede hablar del sentido que cada uno le da, de los valores que cada uno inventa. El existencialismo es un humanismo: pero no un humanismo que valore a la humanidad por la excelencia de alguno de sus miembros, ni por la supuesta bondad de la humanidad en su conjunto; es un humanismo por declarar que no hay otro legislador que el hombre mismo, por afirmar la libertad y la necesidad de trascender la situación, de superarse a sí mismo, por reivindicar el ámbito de lo humano como el único ámbito al que el hombre pertenece.

⁶ Documental que conduce a un viaje a través de la historia del pop. Comenzando en los años 60 con el rock psicodélico y siguiendo por el movimiento *punk* de los 70, el pesimismo del *dark wave* de los 80 y el *gangsta rap* de los 90. Rossacher Hannes & Backmann Caludia. “La música ha terminado” visto el día 03 de julio de 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=edSMT7yohLs>

Estos músicos tenían cosas de qué hablar, en un entorno político y económico cambiante. El rock en cada generación lo marca su contexto, así el rock and roll mostraba el espectáculo de la postguerra, el rock de los setenta la protesta y libertad artística de una guerra en Vietnam, el de los ochenta de una crisis política y económica enmarcada en los barrios, así como su lado más comercial y, en los noventa, su latente estado anímico de crisis existenciales ante la llegada de un fin de siglo caótico y desencantado, cuyo desenfado se mostraba en una indiferencia confusa ante las promesas de la modernidad. Cada generación tiende a mostrar su discurso, con su entorno y su relación con el desarrollo tecnológico.

Cada época tuvo la muerte de *rockstars* y creó una simbología que más allá de la música hecha por ellos, construye mitos y discursos con los cuales teóricos y periodistas o aficionados logran conformar la parte faltante, donde la música y los videos dejan como espacio libre a la interpretación de críticos y público para discurrir en discusiones, ensayos o investigaciones, todo ello, para continuar con la vigencia latente del rock. Ejemplo claro, el llamado club selecto de los 27 o de las J (hecho que comparten por morir a la misma edad de los veintisiete años y tener la letra J en las iniciales de su nombre o apellido), con el cual la mayoría hace alusión a un sentido de pertenencia y conocimiento estético.

La experiencia alrededor de las prácticas en el uso de drogas, desde lo experimental y lúdico hasta su estado degenerativo y punitivo, impulsó una determinada creatividad musical de los sujetos posmodernos para que surgiera una cultura alrededor del llamado rock llamado psicodélico. Las experiencias de la psicodelia con grupos como *Grateful Dead*, *Jimi Hendrix and the experience*, los propios *The Beatles*, *Jefferson Airplane*, etc., llevaron al rock a una experimentación con la fusión de sonidos trascendentales provenientes de la India; incluyeron al órgano como instrumento armónico, implementaron los solos amplios de guitarra y letras surrealistas para conformar lo que en la memoria histórico-musical se conoce como la generación de acuario (amor y paz) y, que vivió el verano del amor de 1967 en la ciudad de San Francisco, donde se permitía consumir el famoso LSD⁷.

La gran influencia anglosajona comienza con el rock and roll, el cual marcó tendencia de rebeldía juvenil a través de estilo y sonido, hizo una revolución cultural e irrumpió

⁷ La dietilamida de ácido lisérgico, LSD-25 o simplemente LSD, también llamada lisérgida y comúnmente conocida como ácido, es una droga psicodélica semisintética.

con formas de vivir aceleradamente. Las particulares prácticas de entretenimiento mantuvieron una actitud de tufo embriagador, sexo y subversión. Figuras e iconos como *Elvis Presley*, *Chuck Berry*, *Little Richards* o *Jerry Lee Lewis*, quienes abarcaron el periodo de 1950 al 1959, caracterizaron esa época por su ritmo, connotaciones sexuales y su mezcla de géneros como el *blues* devenido de los negros, el *hillbilly/country*, el *gospel* y el *jazz*.

Elvis, abriría y popularizaría los ritmos que eran propios de la gente negra entre la gran masa de gente blanca, los ritmos que eran propios de la gente negra; además de implantar el emblema del movimiento corporal de caderas con una actitud desinhibida por balancearse y simular posiciones sexuales, todo ello bajo la influencia de la gente negra. Chuck Berry, creó el sonido de guitarra con sus solos emblemáticos y furiosos, además de una poética que reflejaba el sentir juvenil.

Pero sería hasta la década de los sesenta, que los hijos de la generación de *baby boom* (concepto asignado a quienes nacieron después de la segunda guerra mundial), harían un cambio aún más radical en la propuesta de la música popular. Visibilizaron la individualidad que cada músico poseyó en los escenarios. Ya no sólo repitieron el repertorio que se grababa en un disco, sino que se improvisaba en el escenario y el público evaluaba la ejecución y nivel musical. Conjuntamente, la tecnología avanzó y permitió la llegada del pedal *wah wah*, con un sonido más estridente y eléctrico, fue así como surgió la invención del sonido estéreo. Éstos posteriormente serían valorados por la crítica musical como elementos característicos de su autenticidad por ser genuinos.

En el año de 1967, aparece la obra de los Beatles *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band* y con él se conceptualiza todo un universo sonoro donde el músico aspira a ser artista y crear obras de arte; las canciones, comenzaron a tener mayor duración en comparación con los sencillos que imponía el mercado a la música pop en su distribución radial. La experiencia se convirtió en algo más vivencial al reflejar que se tocaba en vivo y no sólo a través de programas de tv o sencillos grabables.

Los festivales hicieron su aparición y la fiesta tribal hizo que músicos y espectadores se dejaran llevar por la experiencia musical, cabe aclarar que este hecho tuvo relación con la creciente cultura psicodélica que gestó e incrementó esa llamada activación y alteración de la existencia, por medio de percepciones y sensibilidad hacia el mundo, por medio del uso de las drogas como el LSD. Fue una época donde el rock o la

naciente música pop, a pesar de tener un control de la industria, se dejó llevar hacia la libertad de los sujetos para grabar discos como para ejecutar e improvisar en vivo las canciones. (Paytress, 2014)

El año de 1964, es clave por la llegada de *The Beatles* a Estados Unidos al show del programa televisivo juvenil de *Ed Sullivan*. Después llegó la invasión británica, con los *Rolling Stones* y su rebeldía, con *The Who* y sus solos impresionistas del *pop art*, y que colocarían *my generación* como canción icono de una época, al igual que con su creación de obra opera-rock: *Tommy* en 1969. Apareció *The Kinks* con su *you really got me*, canción que algunos consideran el inicio del heavy metal. En 1965, Bob Dylan electrificó su guitarra en el Festival de *Folk Newport* y compuso su *Like a Rolling Stone*; canción que enmarca el nacimiento de la revolución del rock y la politización de las letras; fue el parteaguas entre los músicos folclóricos y los rockeros. Por parte del folk-rock, nacieron figuras como Neil Young, Simon & Garfunkel. En 1966, hace acto de presencia *Frank Zappa & The Mothers*, y su disco *Freak out*, inauguró la vanguardia musical.

También se realizó el Festival *Trips de Longshoreman's Hall* en la ciudad de San Francisco, la cual se caracterizó por ser la ciudad ícono de los hippies, y en el cual se repartió LSD. Se inauguró la vanguardia, surgieron los guitarristas virtuosos, entre ellos, Eric Clapton al fundar el grupo *Cream*. En 1967, con el verano del amor, se realiza el Festival Monterey Pop en la ciudad de California con presentaciones irrepetibles y enérgicas de *Janis Joplin*, *The Who*, *Jimi Hendrix*, *The Mamas & The Papas*, etc. *Pink Floyd* empezó a experimentar con el llamado *acid rock*, con sonidos psicodélicos y sonidos espaciales reflejados en el álbum *The Piper at the Gates of Dawn*, apareció el álbum *Are you experinced* de *Jimi Hendrix*, *Grateful Dead* con su *Anthem of the sun*. El grupo *The Velvet Underground*, apareció con un sonido ecléctico de donde surgió la figura de Lou Reed.

En 1968, *The Beatles* hacen la conexión con Oriente en su visita a la India con el gurú Maharishi y cambian a un sonido más trascendental implementando sonidos de la India e incorporándolos al rock. Lo anterior, se debió en gran parte, por el aporte y conexión con Ravi Shankar músico del Raga-rock, y a que posteriormente, su sonido lo incluyeran, por ejemplo, en *Paint it black* de los Rolling Stone o en grupos como *Jeferson Airplane*, es decir, reforzaron sonidos de la psicodelia. *The Doors*, apareció en escena con éxitos como: *Break on through* en 1965 y *Hello I love you*, así como su

enigmática *The end* o *Light my fire*, ambos de larga duración y con connotaciones sexuales.

En 1969 nació otra etapa del rock, con los inicios del disco homónimo de *Led Zepellin*, y sus cuatro figuras emblemáticas reflejadas en la personalidad de sus integrantes como: Jimmy Page, Robert Plant, Jonh Boham y John Paul Jones. En 1969 muere por sobredosis, Brian Jones líder de los *Rolling Stones*, el primero del club de los 27. *Elvis Presley*, aún en la escena musical lanzó su *Suspicious Minds*, último de sus éxitos. El mítico festival de rock *Woodstock* en 1969, logró visibilizar a toda una generación interesada en vivir la experiencia juvenil, a través de la música y las drogas; *Jimi Hendrix* tocaría y mostraría su capacidad y simbolismo a través de presentaciones como la ejecución del himno de Estados Unidos en forma de protesta por la guerra de Vietnam.

Por otra parte, el poeta y músico Leonard Cohen quien, junto a Bob Dylan, relacionaban la poesía al rock, elevaron su nivel de expresión al enseñar cómo se pueden contar historias en un espacio simbólico como lo es la canción. Al finalizar la época, se suele referir a un hecho como el causante de la muerte del rock, lo protagonizarían los *Rolling Stones* al reflejar el lado oscuro de los conciertos masivos; muere un asistente a un Festival organizado por el grupo a manos del equipo de seguridad contratado por los Rolling, los *Hells Angels*; se comienza a polarizar el discurso hacia la satanización del género y sus actitudes beligerantes y aparentemente lúdicas.

La época de los setenta vendría con cambios en el sonido y nuevos mitos simbólicos alrededor del rock, primero se anuncia la separación de *The Beatles*; suceden las muertes de los sujetos contraculturales entre 1970 y 1971 a causa de sobredosis de drogas: *Jimi Hendrix*, *Janis Joplin* y *Jim Morrison*; el rock va en ascenso masivo y se vuelca en una serie de conciertos en estadios y producción de álbumes, lo que le ocasionaría ser juzgado por la crítica periodística como un género estafalario; surgen estilos musicales polares derivados del rock, por una parte el progresivo con álbumes conceptuales y de refinación por la técnica de los músicos, con grupos como *King Crimson*, *Emerson Lake & Palmer*, *Jethro Tull*, *Yes*, *Pink Floyd*, o el jazz rock, con *Frank Zappa*, *Soft Machine*, etc., y por otra parte, el golpe seco irruptor e innovador que dio a la industria musical y sociedad, el denominado punk, movimiento contracultural por excelencia, cuyas fuentes musicales están en los sonidos británicos con riffs sencillos de dos o tres compases, así como el reconocimiento de la crítica periodística

hacia la gestación en Perú, con el grupo Los Saicos, de un sonido plano y rápido; y a la vez, de los fuertes lazos con el reggae y una actitud jamaicana. Grupos como *Sex Pistols*, *The Clash*, *The Slits*, *Buzzcocks*, *Subway o Patti Smith*, se enmarcarían en esta actitud irreverente y caótica de la música. En Estados Unidos *Los Ramones* marcan la rapidez y fugacidad pop con la que se conduce una melodía.

Por otra parte, surge el *hard rock* con bandas que serían icónicas por su sonido más elaborado y consistente: *Led Zepellin*, *Deep Purple* y *Black Sabbath* dirigen con cada álbum la vanguardia del rock clásico. *Queen* lanza su sonido mezclando la ópera con el rock, la canción *Bohemian Rhapsody* en 1975, es un ejemplo. David Bowie, quien en 1969 crea un personaje con múltiples identidades, lanza *Space Oddity* e introduce la manera amanerada e irónica en el rock, comienza su camaleónica carrera al insertarse y crear nuevos estilos en la música rock como el *glam rock* y su maquillaje que influyó a infinidad de solistas y grupos como *T-rex* en 1971, *Suzi Quatro*, *Roxy Music*, *Rod Stewart*, etc.

El *country rock* surge con grupos como: *Credence Clearwater Revival*, *The Band*, *Eagles*, etc. *Bruce Springsteen* en 1972 reivindica la esperanza norteamericana politizada. Un rock teatral surge a manos de *Genesis* o *Alice Cooper*, *The Stoges* con la mítica figura de *Iggy Pop* con propuestas de un primitivismo o un *garage rock* y actitud retadora, *Kiss* forma parte de los grupos que son impulsados por la gran maquinaria de la industria musical, se pasó del *hard rock* al *glam rock* e incluso al *disco music*. (Ibid., 2014)

Fue una época que glorificó a los *rockstars* y cambió al rock con los subgéneros y estilos por los que cada nuevo grupo innovaba. La idea de nombrar sólo esta época que abarca de los sesenta y parte de los setenta es por la razón de que ahí se encuentra la parte climática de donde surge el rock, y es el marco histórico creativo con el que se suele medir o comparar a las demás bandas que surgen con otras propuestas más eclécticas.

*f. BREVE EXPLICACIÓN SOBRE LAS PERTENENCIAS O ATRIBUTOS
HECHAS AL ROCK.*

Es el año de 1954, marcado por la historia del rock por ser su inicio, en donde surgen tres sucesos, por un parte Bill Haley & His Comets graban el éxito *Rock around the clock* y Elvis Presley debuta con su éxito *That's All Right Mama*, a la vez que el *disk jockey* Alan Freed bautiza a la nueva música con el nombre de Rock and roll. El R&B (Rhythm and blues) se quita lo negro, lo sucio, se blanquea y se hace popular. Inicia la bifurcación de caminos del rock, repletos de combinaciones y metamorfosis; el rock n roll nace en Estados Unidos, pero en Inglaterra toma su forma definitiva. (Cortés, 1999: 34)

Bajo la idea de una irrupción de la juventud en la creación de la música y su entorno cultural social, político y económico, inevitablemente, hizo y conformó a una parte de la sociedad de mediados del siglo pasado, que repercutió en la gestación de sujetos interesados en reflejar a través de la música, una actitud que se tipificaría como características del rock o lo que aquí llamo atributos, y que permiten acercarse a una posible definición alrededor del género. Ellos son: rebeldía, contracultura, trasgresión, folclórico, autenticidad, etc., quedarían como conceptos enmarcados en la construcción de una identidad del rock.

iv. LA REBELDIA

La rebeldía como atributo genuino del rock n roll y posteriormente del rock, apuesta hacia algunas ideas, pero principalmente lo hace alrededor del surgimiento de un sujeto que se siente emotivamente libre, así como a su relación con el estado de naturaleza, el cual se hace sentir, de forma extraviada por el proceso civilizatorio como deseable y alcanzable. Por ello, los sujetos sensibles, en su búsqueda de huir y retar a ese sistema de controles de comportamiento, crean actitudes alternas al estado de cosas. La rebeldía nace, conceptualmente de acuerdo con la época o contexto, no así históricamente, ya que hay muestras de rebeldía a lo largo de diversos momentos de la historia. Construye una relación que complementa y caracteriza al concepto de la identidad y a la idea de la “otredad”.

Para comprender dicha idea, se puede hacer uso de lo descrito en el libro del existencialista Albert Camus: “El hombre rebelde”, en tal, se explica una particularidad del sujeto rebelde al querer serlo todo y que, en su quehacer, posee la particularidad de identificarse y proponer algo, pero a la vez, también de oponerse con el bien adquirido

de una conciencia de derechos. La rebelión, explica, es un acto de estar informado y de conocer un horizonte; plantea un no y un sí al mismo tiempo, se sabe oponer y proponer algo nuevo devenido del bien adquirido; busca el mejor remplazo por lo que se rebela. Por lo tanto, es la búsqueda de una libertad que se reconoce ha sido maniatada. (Camus, 1978)

El rock hace alusión a esa aparición estética de jóvenes que desafían al estatus quo de la sociedad norteamericana conservadora de mediados del siglo XX, es una rebeldía que se opone a seguir los valores normativos de una sociedad consumista. Ofrece en primera instancia, la libertad anhelada de vivir al límite de las experiencias juveniles; ideologías existenciales, sexualidad libre, amor libre, crítica constante a las acciones del gobierno, (bélico por el caso de la guerra de Vietnam), sensibilidad, trascendencia y experimentación con drogas, planteamientos filosóficos y artísticos alrededor de la concepción de ser joven y artista a la vez. etc.

Dicha juventud construida,⁸ comenta el sociólogo José Hernández Prado (Hernández Prado,1993:189-196), enmarca un fenómeno sociológico sobre la insatisfacción existencial que envuelve al rock, pues ya no sólo se restringe a generaciones de jóvenes, sino que existe la idea de permanecer siempre joven, al menos en la mente y performance del cuerpo. El rock, dice, aparte de captar ese instante en que la juventud, cuestiona a la racionalidad moderna (un tanto, por ser muestra y reflejo de su desencanto del mundo contemporáneo) lo hace por medio de una actitud muy particular: la existencial. Y dicha actitud, comenta el autor, inherente al rock, refleja una ¡desinhibición espiritual!, concepto clave que sirve para referirse a ese trance experimental que vive el sujeto con los demás, al momento en que se rebela contra el imbatible sistema sociocultural racionalizado.

Esta idea de la desinhibición espiritual ofrece un sustento y hace pensar en cómo se puede visibilizar dicha actitud: ¿será a través del performance escénico, de las experiencias y rituales de las propias canciones? Es decir, tal actitud, se refleja en lo que pretende esta investigación, en recuperar por medio de la memoria histórica-musical los hechos que dan experiencias vivenciales para quienes, como dice Hernández Prado, estamos atentos a cualquier manifestación de la desinhibición espiritual. Y, dicha

⁸ Existe una construcción de la legitimación del concepto sobre la juventud en los años sesenta y los estudios de Birmingham, con relación a la clase y su capacidad de consumo, un estatus y una apertura para la canalización del ocio y entretenimiento de donde el rock nace a la par.

memoria, conformada de canciones, interpretes, sucesos o hechos, a su vez, construye el contenido que da significado a cada atributo o pertenencia del rock.

El sonido que acompañó a todo ese renacer juvenil histórico, que protestaba por hacerse notar y escuchar, a mediados del siglo pasado, tenía que ser acorde a su ímpetu y energía, y por supuesto, a su alcance industrial y tecnológico con el avance en los instrumentos musicales. La poesía y su oralidad, como el sonido, se electrificaron hasta alcanzar el nivel adecuado para sentir imaginativamente el cuerpo y la mente; se experimentó la estética del nuevo sujeto emotivo en su espacio citadino y posmoderno (con ese volumen que vibra individual y colectivamente).

El rock, como se sabe y se cita continuamente, se deriva del blues, el country, el *rhythm and blues* y rock and roll. Se basó –principalmente, pero no siempre sigue estos compases cuando se fusiona con ritmos latinos–, en la canción popular occidental de compases predominantemente binarios y secciones melódicas A y B, interpretada en él con la tímbrica peculiar de instrumentos eléctricos (guitarras, bajo y teclados) y con la habitual cama rítmica que procura una batería de percusiones que dispone su *beat* en los tiempos 2 y 4. (Ibid., 1993: 189)

Sobran los ejemplos de videos, *cds*, acetatos, álbumes, etc., –dispositivos o elementos tecnológicos que permiten hablar en presente sobre hechos capturados en un pasado– y canalizan al concierto o grabación como un ritual donde los jóvenes *estétizan*, imaginativamente, con los otros y su entorno, su individualidad-colectiva emotiva; donde, incluso, mental y corporalmente, se emulan las actitudes de los *rockstars*, o ídolos a través de canciones que significan una gran parte de las pertenencias para la existencia humana. Por lo tanto, entendemos la rebeldía, por su reconocimiento consciente de su contrario para después proponer, desde su base de identidad, ese bien para hallarse libre.

Detrás de este concepto, con toda su historicidad, está la aparición en un marco histórico de una estructura analítica de fondo en las ciencias sociales: el romanticismo. Un periodo histórico-cultural, que visibilizó al sujeto moderno-sensible, capaz de debatir la racionalidad imperante e incipiente del clasicismo, con una serie de elementos culturales y artísticos relacionados con la pasión y sensibilidad en contraste de la razón. Así, lo asegura el sociólogo norteamericano Alvin W. Gouldner (W. Gouldner, 1979), cuando propone una serie de puntos contrapuestos entre los sujetos que surgen dentro de la

modernidad en el siglo XVIII y comienzos del XIX, alrededor del arte –sobre todo entre dos países, Alemania con el romanticismo y Francia con el Clasicismo–. Este momento fue un parteaguas en el análisis estético del arte, así como en la creación de los artistas como sujetos modernos que pueden crear e innovar en el mundo a través de la cultura.

El rock en la búsqueda de la libertad, lo lúdico y lo comercial, reivindicó con el movimiento hippie su vínculo con las formas de orden social provenientes del pasado y sus tradiciones, como la vida comunitaria y orgánica. Su diferencia se basó, en colocar en la balanza de una individualidad-colectiva que buscó la hilaridad en el amor y la paz, dentro de un circuito ciudadano acelerado y moralmente represivo, viró hacia nuevas formas de vivir estéticas y recreativas.

Su individualidad escenificada y teatralizada, reflejó esa espiritualidad, a veces surgida de la religión o doctrinas orientales como el budismo, así como buscó diferenciarse de la elite intelectual artística de la época que no les ofrecía ningún referente y, preferió adherirse a su propia conceptualización de arte. Se acercaron a la literatura *beat*, conformado por un conjunto de poetas y escritores que basaban su escritura en relación directa al uso de drogas y su experiencia espiritual y viajera, como el placer de escuchar jazz.

La rebeldía enmarcó una actitud crítica, al colocar en tela de juicio a la madurez que implicaba el crecimiento en un medio laboral, familiar, religioso y responsable. Dicha actitud, devino de la libertad que la juventud permitió, junto a sus medios y entornos. Fue un periodo único que posibilitaba a esa sociedad de primer mundo organizar su tiempo libre con base a elecciones individuales. Las promesas que predicaba el gobierno junto al capitalismo de un Estado de bienestar les parecían lejanas y superfluas; para ellos, las nuevas experiencias, del uso de drogas y la música, les permitían encarar al mundo con un desenfreno de vivir libre y sin la conciencia del mañana o el futuro prefabricados por la esfera política y económica que limita el qué hacer, cómo vivir y sobrevivir. La música rock, permitió esa ambivalencia de vivir la experiencia a través de minutos en canciones o reuniones tribales en conciertos, de vivir despreocupadamente y declarar estéticamente ese no a la vida responsable y aburrida, y otorgarle tiempo al sí de las experiencias estéticas.

v. LA CONTRACULTURA

Por otra parte, un término que, a diferencia de la rebeldía, nace en un periodo histórico determinado y cuya relación concreta fue con la cultura gestada alrededor de los nacientes Estados Nación formados alrededor de los siglos XVIII y XIX, es el de la contracultura. Su gestación y debate, aparece en específico a mediados e inicios del siglo XX. La contracultura es una práctica que no sólo se expresa a través de la música, sino en las demás artes como la literatura, artes visuales, poesía, pintura e incluso cine, además en las expresiones alrededor del uso de drogas. Una primera conceptualización, arroja una aclaración que suele malinterpretarse en el terreno de saber en contra de qué o quién está la contracultura:

“contracultura es en castellano un término parcialmente equivoco. Procede de la traducción literal del inglés “Counter-culture”, cuyo sentido más exacto, sin embargo, sería cultura de oposición. O sea, no algo contra la cultura...o adverso a ella; sino un movimiento cultural enfrentado con el sistema establecido y con los valores sociales dominantes en ese mundo; en una palabra, como la “norma” entendida como incuestionable o inamovible.” (Villena, Luis citado en González Rodríguez, 2009: 36)

Dicha definición parte de una apertura hacia el debate en torno a conocer si es política la acción del arte y la cultura, o es una acción hacia la cultura hegemónica por medio de la cultura antagónica o subterránea. Para muchos autores, es una oponente de la cultura misma, una alternativa, que lamenta una característica, pues al momento de gestarse, cuando genera ruptura, esta tiende a generar cultura, por lo tanto, como dijo Timothy Leary, creador del LSD, “sólo es un instante en movimiento ‘la cresta de la ola’ previa a la invención de otra forma de cultura”. (Martínez Rentería, 2009: 10)

Es decir, la contracultura es un instante único, que va más allá de oponerse y que su acción está en proponer una mirada singular, disruptiva del arte (Fadanelli, 2009: 25). Si se puede declarar el establecimiento de su oposición y su “importancia sociológica de este gran movimiento, yace en su gigantesco “NO”: no a la sociedad, no a la automatización, no al falso intelectualismo y las universidades como centros similares a una lógica de fábrica, y no al *American Way Of Life*.” (Randall, 1968:10)⁹

Pero la contracultura, como lo dice el escritor y periodista Rogelio Villarreal debe ser ofensiva, agresiva, burlona, ironica: “debe tratar todo tipo de aspectos ásperos y rudos,

⁹ En dicho libro que habla sobre los hippies como el movimiento social que fue, aborda sus grandes contradicciones frente al sistema capitalista del cual nunca lograron sostener un sólido argumento.

porque si pierde estos aspectos se convierte en una versión oficial de la cultura.” (Díaz Millán, 2009: 29) o como lo expresa el propio novelista, filósofo y ecologista Leonardo Da Jandra: “no estamos contra la cultura, sino contra una forma específica de hacer cultura...yo estoy contra la cultura oficial y oficiosa, ya sea de izquierda, de derecha, o de centro, porque toda cultura que asume el poder se convierte en autoritaria”. (Martínez Rentería, 2009: 41)

Pero, la contracultura, define el profesor Salvador Mendiola, es porosa y se mueve en diferentes terrenos, no sólo en las clases bajas o subterráneas donde se gesta un arte *underground*, que no tiene los recursos de un *mainstream* o Industria cultural, sino que también está en las instituciones estatales y en la autonomía; establece una relación cultural, no una connotación política como tal, pues se distancia, por ejemplo, de posturas de izquierda o derecha, al cuestionar todo tipo de métodos y estructuras de poder verticales. Es decir, puede ser cualquier manifestación cultural que cuestione la estructura de poder vertical:

“no es una cuestión política ni de oposición directa al gobierno o modo de producción o cosa que se le parezca, antes que nada y siempre, es una cuestión de cultura. No es una revolución política ni el germen de una revuelta violenta o algo por el estilo. No tiene por objeto acabar con el orden establecido ni hacerlo cambiar de modo violento de un día para otro. La contracultura es una forma de hacer funcionar mejor la democracia, generando más libertades posibles y realizables. La contracultura (“counter-culture”) no se enfrenta negativamente (“against”) a la cultura institucional. La contracultura es la mejor forma de criticar desde la cultura a la cultura institucional. La contracultura es más bien un modo de vida posible de inmediato en lo cotidiano, y no es un programa o partido político.” (Mendiola, Salvador, 2016)¹⁰

Como ejemplos de contracultura, el rock se nutrió de dos momentos claves e irrepetibles, primero fue con el surgimiento del hipismo y su relación con la psicodelia, donde los grupos de rock se expandían imaginativamente fuera del canon comercial y político, gestando nuevas formas culturales de escuchar la música popular. Y el segundo fue con el surgimiento del punk, a quien se le adjudica el regreso del rock a su esencia más simple y directa.

El punk, se basó, por ejemplo, en el movimiento cultural-social denominado los “Situacionistas” en Francia alrededor del año de 1957, estos a su vez se basaron en parte

¹⁰ Cita tomada del perfil de Facebook del Profesor Salvador Mendiola: <https://www.facebook.com/salvador.mendiola>, vista el 9 de mayo de 2016.

en el movimiento del “Dada”¹¹. Lo conformaban sujetos inconformes, quienes imaginativamente, contrastaban a la cultura con paradojas e irónicas formas de observar la vida industrializada; *prohibido prohibir, ni dioses ni amos, abajo lo abstracto, viva lo efímero, después de Dios, el arte ha muerto, no trabajes nunca, corre camarada, el viejo mundo está detrás de ti*, etc., la Internacional Situacionista (IS)¹² de 1957, construyó a ese mayo francés de 1968, con el cual abrió paso a la gestación de movimientos juveniles interesados en visibilizarse y participar cultural y políticamente en asuntos de su interés. Enmarcaron el malestar de miles de jóvenes del primer mundo, en contraposición a la vida moderna, consumista y basada en el pensamiento de “trabaja y ahorra” y, a la vez, contra el hipismo y su lema de “no trabajes y vive así mientras puedas”.

Y por increíble que parezca, su rebeldía y acciones culturales, provenían del aburrimiento, del estado de cosas ordenadas y controladas, estables y sin sentido. No era ninguna crisis económica, ni la pobreza lo que los motivaba, sino que, les era necesario plantear situaciones donde las acciones culturales, alteraran y produjeran experiencias únicas e irrepetibles, cuyo efecto quedara libre de ver qué es lo que pasa. No se refugiaron en fantasías, ni imaginaciones como sugería en su momento el surrealismo, sino se establecieron como simple experiencia de existencia. Basados en el libro de Henri Lefebvre *Critica a la vida cotidiana* de 1947, buscaban la revolución de la vida cotidiana; lo contradictorio de todo lo anterior, fue que, como las grandes utopías, nunca lo lograron, salvo en la publicación de manifiestos o en el hecho de que influyeron en la gran rebeldía de los sesenta, y que se convirtieron, a finales del siglo en un espectáculo lucrativo mediante programas televisivos (Granés, 2011).

El punk fue el grito que revaloraba el caos, fue la rebelión ante la utopía del rock convertido en cadáver, interesado sólo en el dinero y que era más estabilizador que

¹¹ Lo dada, fue una corriente artística estética, ética, agitadora que duró de 1916 a 1923, nacida en Zúrich Suiza, y que reflejó parte del estado de ánimo negativo, burlón, irónico-satírico de la primera guerra mundial, además de marcar una ruptura con las demás expresiones vanguardistas como el modernismo, expresionismo, cubismo, futurismo y abstraccionismo. Su ataque fue contra las esperanzas de una sociedad moderna. De sus exponentes resaltaron el poeta Tristán Tzara, Hugo Ball, Breton y el escultor Marcel Duchamp. Sus obras en poesía, pintura o escultura mostraban rebeldía, agresividad contra el público, destrucción, anti-belleza, espontaneidad, para ellos fue más importante el acto creador que la obra o producto. Pioneros de la poesía al azar, collage de recortes de revistas y poemas colectivos.

¹² Sus máximos representantes fueron Guy Debord y Michele Bernstein, quienes inconscientes de lo que provocaron, dieron paso al lado oscuro; el black dada un nihilismo dirigido por Le Roi cuya acción llegó a un terrorismo cultural, hasta el límite del sectarismo y racismo, o los *blouson noirs* en Francia, los *halbstarker* en Alemania, los *nozems* en Holanda, y los *teddy boy* en Inglaterra. Buscaban diversión como en el dada y lo hallaron en las calles, en la noche y los bajos fondos, espacios mitificados por el rock y el punk.

rebelde. El punk, entonces nutrido del movimiento 'situacionista', estaba en contra del encapsulamiento del entretenimiento en la tv, contra la ficción de la falsa libertad; una libertad que a veces no se distinguía en actos como el robo, asesinato, saqueo o el desorden. En sus letras, por ejemplo, se retrataba la sensación de un fin del mundo, por ello, lo dicho debía ser rápido y rasposo. Fue un chiste efímero que nació para no quedarse, y fue, por ende, incomprendido por generaciones posteriores. Fue un retrato donde los adolescentes aullaban filosofía; los criminales hacían poesía; las mujeres desmitificaban lo femenino...todo el mundo aullaba por encima de la melodía, por encima de la rima, de la armonía, del ritmo, de la percusión, hasta que el aullido se convertía en el primer principio del discurso...y a veces en el último. (Marcus, 1993: 15)

Y en ese sentido, la profecía de Nietzsche sobre el advenimiento del nihilismo al final del siglo XX de una destrucción anunciada o lo dicho en la literatura por Joseph Conrad en el anarquismo de *Die Tat* (la acción): "ante una sociedad frágil, sólo una bomba que haga pedazos la trama o deshaga los roles y libere a la humanidad y sus impulsos, es necesario un ataque al saber, a la ciencia, un ataque al observatorio de Greenwich para destruir al tiempo y simbólicamente también a la historia" (Bell, 1982: 20), parecía que se cumplía con el punk.

El punk trazó varias polaridades, que lo llevaron a devolverle al rock lo divertido, por ejemplo: "separó a los jóvenes de los viejos, a los ricos de los pobres, luego a los jóvenes entre sí, a los viejos entre sí, a los ricos entre sí, a los pobres entre sí, al rock'n'roll del rock'n'roll. El rock'n'roll se convirtió de nuevo en una vieja historia, algo acerca de lo que discutir, algo para investigar, premiar y rechazar, algo que odiar, algo que amar. Una vez más el rock'n'roll era divertido." (Marcus, 1993: 79)

La contracultura como propuesta marca pautas de comportamiento, y a la vez, forma parte del crecimiento intelectual de las sociedades en su capacidad de generar un humanismo a través de la cohesión social que llegan alcanzar los movimientos contraculturales (Escoto, 2009).

Un tercer atributo, es la polémica alrededor de la autenticidad. En primer lugar, plantea una relación entre lo realizado por una industria cultural, fabricado y denominado por intereses comerciales, como la música pop, en contraposición con la autenticidad que puede establecer la libertad de grupos y músicos que componen e interpretan sus canciones. Dicha relación dicotómica, como establecen algunos estudios hechos, por ejemplo, por el INJUVE, es un tanto reduccionista al encarar a dos géneros que a veces se compaginan, como lo son el pop y el rock.

“El término pop engloba todo tipo de músicas populares actuales contemporáneas. En esta acepción se encuentra en la mayoría de estudios de música popular, especialmente de origen estadounidense. Aquí se engloban algunos autores de referencia para el estudio de la música popular actual como Middleton (2007), para quien el término pop engloba todo tipo de manifestaciones musicales actuales: rock, reggae, rap, etc.” (INJUVE, 2008: 58)

Su segundo planteamiento marca una relación directa de la música popular con lo que proviene de lo puro, lo tradicional, lo folclórico y genuino. Así, la autenticidad atribuida al rock se establece a través de varias características, que van más allá de las hechas entre la separación de lo pop y rock. Pues se debate sobre el contenido y la forma en que un grupo y sus canciones se manifiestan simbólicamente; la composición, el discurso, el relato, la vivencia, la actitud, la ejecución, y la forma en que se combinan y suelen transformarse las influencias y fusiones devenidas de otros géneros o canciones, etc. Por lo tanto, estas son algunas de las particularidades que siempre estarán en la mira, oído e interpretación de la crítica musical (cabe señalar el carácter subjetivo u objetivo que ésta contiene al momento de criticar a la música).

“habitualmente se suele percibir el pop como la música más suave y compuesta sobre patrones musicales menos innovadores y el rock como la música más dura, agresiva e influida por la improvisación. A menudo a estas controvertidas definiciones se unen otras de carácter ideológico en las que el rock estaría considerado como una música más “auténtica” y más cercana al arte, mientras que el pop sería visto como una música más comercial y destinada al mero entretenimiento.” (Ibíd, 2008:59)

Existe, sin embargo, una delicada línea que pretende dividir a estos dos polos, el del pop y el rock con las siguientes características que señala Simon Firth alrededor de las canciones de pop:

“• Es accesible para el público general • Posee una orientación comercial • Es esencialmente conservadora (desde el punto de vista musical) • Se produce profesionalmente • Expresa sentimientos comunes como el amor, la pérdida y los celos ...es frecuente encontrar definiciones del pop que subrayan otros factores como su orientación comercial o los temas comunes de sus canciones (Shuker 2005). En resumen, estas son algunas de las características asociadas al pop: • Accesibilidad • Familiaridad • Brevedad de las canciones. • Sencillez • Relación con los medios de comunicación • Evocación del pasado • Temas románticos. Otra de las características asociadas al pop es su sentimiento de nostalgia. Para Beadle (1993), el pop siempre mira a su pasado y entre muchos seguidores existe la creencia de que el pop del momento no tiene la calidad de las épocas anteriores. Para este autor, el pop se ha inspirado en sí mismo desde sus comienzos, siendo frecuente que los nuevos grupos empiecen su trayectoria musical haciendo versiones de artistas anteriores. Bedley explica que incluso el propio Elvis, a quien este autor considera el primer artista pop en el sentido moderno, ya grabó varias versiones de otros artistas.” (Ibíd, 2008: 60, 61)

Lo anterior encuentra una relación un tanto irónica para quienes critican al rock hecho en México desde la trinchera de los medios de comunicación, como la prensa o revistas. Sus propuestas giran en torno a llamarlo un pop rock por el hecho de que en sus características se asemejan o acercan más al pop que al rock gestado en los setentas en Inglaterra o Estados Unidos, es decir, grupos que expresan canciones de amor y tiempos pasados con sentimientos nostálgicos, en vez de una lírica y propuesta más rebelde y agresiva.

El ejemplo está en el llamado “rockcito” como lo llamaría Hugo Michell, editor y director de la revista “la mosca”, donde señala los errores del rock nacional en sus búsquedas de ser auténtico, acercándose más al lado romántico y pop que al rock gestado en otras partes del mundo, y teniendo como característica principal el ser un rock fusionado con géneros populares en México como la cumbia, el ranchero, la banda y la balada pop.¹³

La autenticidad comienza a ser compleja por su relación con varios géneros, quienes, difícilmente, como describe el anterior párrafo, se apoyan en la nostalgia y en las características que se adjudican al “pop”.

La autenticidad, como la rebeldía, aboga por una relación con el romanticismo, sobre todo en la búsqueda de lo “verdadero” y lo no corrompido por la serie de instituciones construidas para el impedimento de la libertad del arte. La relación del rock con el folk,

¹³ Dicho argumento es retomado de su página de internet: <http://gajesdelorificio.blogspot.mx/>, donde tiende a defender su punto de vista.

por ejemplo, le dio un sentido de autenticidad, así como con la bohemia urbana, y todo lo relacionado con la construcción de lo comunitario; donde las relaciones entre público y autor se funden en un canto.

A las canciones dentro de lo auténtico-folclórico, se les valora por su construcción artesanal con instrumentos puros, como la guitarra acústica o la armónica, sin que los usos de instrumentos eléctricos intervengan. Lo auténtico, suele ser un atributo de varios géneros que, en muchas ocasiones, quien lo valora es el público y no tanto el grupo o el periodismo.

La autenticidad se bifurca a la vez, como lo señala Keir Keightley (Pérez Colman & del Val Ripollés, 2009), en una relación ambivalente entre la vanguardia y su uso de la tecnología, y una autenticidad romántica; ambas influenciadas por otro género musical como el folk. La autenticidad romántica, se caracteriza por estar ligada al pasado y sus raíces, a la comunidad y la interpretación en directo. Y, por otro lado, la autenticidad vanguardista, es caracterizada por estar ligada con la experimentación y el progreso, cuyo enfoque está siempre interesado en el descubrimiento de sonidos y los cambios estilísticos celebrados a través del avance tecnológico.

El mayor ejemplo de lo anterior es la remembranza de lo hecho por Bob Dylan en el Festival de Folk de *Newport* en 1965, cuando pasó del uso de la guitarra acústica a la eléctrica, marcando así, el inicio del rock y visibilizando ambas posturas de la autenticidad. Esto también se puede apreciar, en lo realizado en su trayectoria por los *Beatles* quienes, con ayuda de su productor George Martin, crearon una forma experimental de componer música de estudio y que, en su tiempo, les resultó casi imposible ejecutarla en vivo.

“Pensamos que en un artista la idea de afirmar una identidad generalmente está articulada con la necesidad de explorar el pasado y reconocer una raíz. En esa búsqueda original, el pasado se reconstruye desde una perspectiva parcial: la conciencia del artista que busca entre las múltiples huellas dejadas y su voluntad de afirmarse en lo que él reconoce como los anhelos de la comunidad a la que pertenece.” (Correa, 2002: 41)

La autenticidad se basa en el tipo de influencias con las que el músico va a construir sus canciones y, en muchos casos, este proceso incluye una exploración histórica parcial de una memoria, como se señaló con la autora Carmen De la Peza en párrafos anteriores,

puede incurrir en lo ambiguo, o en una combinación que pretende crear algo alrededor de lo nuestro, lo propio, genuino e innovador.

vii. *LO FOLCLORICO O NACIONALISTA, LO ECLÉCTICO E HIBRIDO*

El rock también tuvo en su momento el atributo de lo llamado folclórico dentro de la música popular, al optar por el interés en las tradiciones y discursos o mitos alrededor de su entorno o país, pregonando así, cierto tipo de nacionalidad, que no es lo mismo que nacionalismo o patriotismo, sino la intención de expresar diferentes fuentes directas culturales que denotaban su origen; así como el tener fuentes y relaciones directas con el blues, el jazz, el country o el *R&B*; géneros que le otorgaron relación directa con la gente y el pueblo de donde surgió.

Paradójicamente, en Inglaterra, que es en donde nace el rock como tal, su fuente directa fueron las músicas populares de Estados Unidos, pero sin la base musical y su influencia tradicional en los estilos de música que desarrollaron, aunque, por otro lado, aprovecharon recursos propios como el tener ni más ni menos que, todo ese gran aporte histórico-cultural de la música de orquesta o llamada clásica, que inevitablemente les influiría en esa ejecución y técnica, sin las cuales, jamás hubieran logrado esa dureza y estridencia armónica que requeriría el rock.

Pero, al igual que la rebeldía o la identidad, lo folclórico también juega un papel importante con su ambivalencia devenida del siglo XVIII y su relación con el romanticismo, al forjar una especie de nacionalismo¹⁴. Por ejemplo, “en los escritos de los románticos, se observan las utilizaciones líricas de las tradiciones populares para promover ‘sus’ intereses artísticos, además de aprehender lo popular como tradición” (García Canclini, 1990: 195). El nacionalismo supo explotar dicho contenido tradicional, para enmarcar las diferencias y límites culturales y territoriales entre pueblos de otras naciones.

Por lo tanto, los Estados Nación, y en este caso los latinoamericanos, se reforzaron con la utilidad que brindó la música folclórica y sus valores de comunidad y tradición, o costumbres para formar cierta unión. La música fue un excelente medio que narró los valores de valentía de los héroes de guerra o el embelesamiento de alguna región, o las formas de interacción y leyendas que daban pertenencia a un lugar, etc. El rock como se

¹⁴ En el libro “El Folklore de las luchas sociales”, se explica como en los países comunistas del siglo pasado se le apoyo y tuvo un auge para generar unidad nacional y política, donde incluso fue un arma de propaganda más poderosa de la Unión Soviética, así como marca el gen de un humor y sátira como resistencia y lucha entre las clases sociales. Carvalho-Neto, Paulo De., “El folklore de las luchas sociales”, Siglo veintiuno editores, México, 1973.

verá más adelante mantuvo una relación distante y cercana a la vez con el folclor, empatando en intereses y sonidos, pero distanciándose en fines, como en el hecho de influir en el pensamiento de la gente.

Lo folclórico, se ve interpretado a través de la acción estatal por su esfuerzo en romantizar al pueblo, en una lucha por el monopolio del saber de un pueblo y por perpetuar una hegemonía cultural del saber popular que, en muchas ocasiones, a través de la música lograba narrar y emular al pasado cultural de mejor forma que otras expresiones artísticas.

Cabría hacer la observación que se hace de la gestación del rock entre los países de lengua inglesa, pues el discurso que narra el rock está hecho con un orgullo que enaltece a ambos países, tanto Inglaterra como Estados Unidos, por crear a partir de su multiculturalidad y su industria musical, a sujetos que llevan el emblema de su éxito y su nuevo folclor posmoderno y moderno en expresiones simbólicas como el uso de su bandera, su mitología, política y todos sus valores individualistas, morales y religiosos.

Es quizá un atributo que aquí se retoma con relación a las diversas influencias que tienen los músicos al componer; en ese ambiente cultural de donde suelen inspirarse, y que surge, mostrando un eclecticismo o hibridez, al momento de construir canciones o símbolos. El rockero mexicano posee esta conciencia de influencia y socialización de la cultura a través de elementos materiales e inmateriales: las fiestas de las colonias, la socialización de la música a través de amistades, la influencia y el gusto de la música por parte de los padres, así como de los medios de comunicación, y otros ejemplos más para construir una cultura popular-folclórica.

viii. LO TRASNACIONAL, TRANSCLASISTA, TRASMEDIATICO

Por último, otros tres atributos dentro de lo académico son los referidos por el Doctor Adrián de Garay en su libro “El rock también es cultura”. El rock mantiene, dentro de un periodo histórico denominado como globalización tres atributos. El primero, está en ser transnacional, pues no tiene un territorio fijo, o localidad e incluso país. A pesar de haber nacido en Estados Unidos y posteriormente en Inglaterra, cada país o territorio gesta sus propias versiones, quizá existan diferencias cualitativas en la calidad de grupos por las razones del desarrollo tecnológico de cada nación, pero se hace rock en distintas partes.

El segundo, es ser transclasista, al no respetar fronteras, tampoco clases sociales, pues lo mismo lo producen colonias residenciales que colonias populares, con sus respectivas diferencias en el resultado de su sonido por sus recursos o cosmovisiones, no es lo mismo lo que cantan las clases bajas a las altas. Y, el tercero, está en ser transmediático, pues cruza diferentes medios de comunicación, así como diversas industrias culturales, todo dentro de un modelo de reproducción; producción, distribución y consumo. (De Garay Sánchez, 1993)

Por lo tanto, la rebeldía, la contracultura, la autenticidad y lo folclórico, el ser trasnacional, transclasista y trasmediático, así como otros atributos que se le van adhiriendo a lo largo de su historia, sobre todo al fin de siglo XX, serán las pertenencias con las que se juzga y analiza al rock en México y su búsqueda de la construcción de una identidad.

CAPITULO DOS.

CONSTRUCCIÓN DE LAS CATEGORIAS: CULTURA ESTATAL, LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y LAS IDENTIDADES SOCIOMUSICALES O SOCIO-ROCKERAS.

El rock en México nace desde una posición ambivalente, entre ser imitación de conductas extranjeras, específicamente influenciadas por lo anglosajón y la fusión de sonidos latinos o tropicales y, en su sentir desde lo construido como mexicano y su música tradicional. Por ello, no se puede hablar del rock y sus atributos, sin que se enmarque en una terna de categorías las cuales construyen históricamente.

Se recurre, una vez más, a la delimitación hecha por el autor Daniel Bell, cuando comenta sobre la existencia de tres estructuras sociales conceptualizadas como: la tecno-económica, el orden político y el orden cultural. Las cuales, son la base para relacionarlas con las categorías propuestas como: la industria cultural, la cultura estatal y las identidades socio-musicales o rockeras.

La estructura tecno-económica, se define como la organizadora de la producción y asignación de bienes o servicios; forjadora del sistema de ocupación y estratificación de la sociedad, cuyo fin, economiza mediante la reducción, sustitución e innovación de procesos, a los productos eficientes para el logro de ganancias. A su vez, el orden político, es definido como el regulador de conflictos dentro de un gobierno democrático mediante el uso de la legitimidad basada en la autoridad de la ley constitucional. Mientras que la estructura de orden cultural, cuya relación está con las identidades socio-musicales, es entendida como el ámbito de las formas simbólicas, y en sí, al campo del simbolismo expresivo reflejado en los esfuerzos en pintura, poesía, ficción, formas religiosas, etc., que tratan de explorar y expresar los sentidos de la existencia humana en alguna forma imaginativa. (Bell, 1982: 24-25)

Ahora bien, partiendo de estas definiciones, se intentará describir a cada una de ellas para encaminarlas a la significación de los atributos de la identidad del rock en México.

g. *DEFINIENDO A LA CULTURA ESTATAL.*

La llegada de la modernidad a Latinoamérica, como comenta el antropólogo Néstor García Canclini, fue asimilada de manera muy particular a lo largo del continente, polarizando y combinando prácticas culturales. En el caso de México, donde las tradiciones fueron un fuerte componente para combinar comportamientos y actitudes alrededor de la cultura, desde mediados del siglo XX con la entrada de la industrialización durante el periodo presidencial del llamado “alemanismo” (periodo en el que gobernó el presidente Miguel Alemán, de 1946 a 1952) y donde “se promovió la integración de lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, dando como resultado que lo tradicional sería administrado por el Estado y lo moderno auspiciado por empresas privadas” (García Canclini, 1990: 84-85), dio como resultado una visibilización del proceso de la hibridación cultural y, una cultura mexicana.

La relación que tiene la cultura estatal con las nacientes industrias culturales fue a mediados del siglo pasado bastante estrecha. La competencia cultural de la iniciativa privada con el Estado se concentró en un gran complejo empresarial: Televisa. La gran empresa televisora, quien manejaba hasta ese entonces cuatro canales de televisión con múltiples repetidoras en México y Estados Unidos, productoras y distribuidoras de video, editoriales, radios, museos, etc., es decir, una administración monopólica (Ibíd.,1990: 88)

Es decir, la televisión no sólo fue un medio de comunicación e información, sino un componente y elemento para moldear, mediante el poder cultural, a un pueblo diverso y heterogéneo en un ente homogéneo. El escritor intelectual Carlos Monsiváis llegó a afirmar que:

“en la radio y el cine los mexicanos aprendieron a reconocerse como una totalidad más allá de las divisiones étnicas y regionales: modos de hablar y de vestirse, gustos y códigos de costumbres antes lejanos y desconectados, se juntan en el lenguaje con que los medios representan a las masas que irrumpen en las ciudades y les dan una síntesis de la identidad nacional.”
(Monsiváis citado en García Néstor, 1990: 238)

Muestra de ello, se refleja en la construcción de la tragedia y nostalgia de un pasado sonorizado en canciones donde el Estado permitía programarlas, y que en el discurso inaugural del año 1930 en la XEW radio, se resaltaría y visibilizaría como mexicana el ¡alma torturada!:

“WEW la voz de América Latina transmitiendo desde la ciudad de México. Personalidades distinguidas han designado a nuestro país el puesto de abanderado en el desenvolvimiento cultural del continente; acá se han hecho los ensayos ideológicos más importantes. Ahora el afán de nacionalismo adquiere un sentido de cultura netamente mexicana. Nuestra música, nuestras canciones son nuestras y tienen contenido de nuestro propio espíritu. Y si manifiesta lo que nuestro espíritu es, es necesario que vaya más allá de nuestras fronteras. Es necesario que se diga en otros pueblos: Así se canta el alma torturada de México.” (Moreno Rivas, 1989: 85)

La acción estatal, paulatinamente construyó una cultura estatal, que permearía a la población y su sentido de ser popular, con un acervo de la cultura sintetizada a través de la información visual y sonora que los medios de comunicación y los espacios culturales permitieron. García Canclini, señala esto como un poder político donde “el patrimonio existe como fuerza política en medida en que es teatralizado. (García Canclini, 1990: 151)

Cabe preguntarse si el rock lograría ese afán del reclamo de un pueblo sumiso, pero consiente del control estatal, en alcanzar por vías alternativas a la llamada libertad democrática y la utópica libertad humana, o acaso, permearía en sus atributos, esa cultura estatal de la tragedia y la comedia nacional.

Tal teatralidad, comenta Canclini, se reflejó visualmente dentro de la vida cotidiana. La teatralización del patrimonio fue el esfuerzo por simular que hay un origen:

“El nacionalismo es en esa idea, una creación e invención de un pasado a base de un maniqueo estatal, cuyo fin fue, el logro de la unidad ante el desligue de regiones; el control social ante las posibles revueltas y, la pacificación ante el reciente pasado revolucionario de los primeros años del siglo XX. Por lo tanto, la cultura estatal se planteó como fin, definir al patrimonio e identidad con la pretensión de ser “el reflejo fiel de la esencia nacional”. Por ello, apoyó y reforzó la gestación de tantas fiestas, sitios históricos, plazas, palacios, Iglesias que, sirvieron de escenario para el destino nacional.” (Ibíd., 1990: 152-153).

A mediados del siglo XX y hasta los años ochenta, el tradicionalismo estuvo encargado del poder estatal con todas sus instituciones para el control y represión. Paulatinamente con la llegada del periodo económico-político denominado neoliberal, la cultura estatal tendría una particularidad, donde autores como Néstor García Canclini o Luis Humberto Méndez, señalan esa combinación de estructuras y comportamientos tanto tradicionales como modernas.

“Tal fenómeno mostró esa contradicción y se hizo más latente en sociedades latinas, como la nuestra, donde el tradicionalismo, apareció en muchas ocasiones, como recurso para sobrellevar las contradicciones contemporáneas, en una época en la que se duda de los beneficios de la modernidad, pues se multiplicaron las tentaciones de retornar a algún pasado que imaginamos más tolerable.” (Ibid., 1990: 156)

Si para García Canclini, este proceso de combinación se refleja en una hibridación donde las mezclas interculturales dan muestra de esa ambivalencia entre lo tradicional y lo moderno –donde la primera nunca ha dejado de estar y el segundo nunca ha llegado del todo–, para el sociólogo Luis Humberto Méndez, (Méndez, Luis, 2001: 67-77) es la existencia de un “Estado híbrido”¹⁵, el que permite describir las características políticas-culturales de un México ambivalente, confuso, diverso, multi- adjetivado y único en su análisis.

Tal concepto de lo híbrido refiere a un periodo, como comenta Humberto Méndez en su artículo: “Modernidad subordinada y Estado híbrido en México” del año 1983 a 2011, con un tránsito político-económico que intenta remplazar un orden social de corte nacionalista a un sistema de libre mercado, y que se caracteriza por no terminar de transformarse, así como de combinarse continuamente sin poder concluir o definirse del todo:

“...México transita, hemos dicho que desde 1983, de una forma de Estado a otra, y en este inquietante trayecto, colmado de sobresaltos políticos, de ruinosas crisis económicas y de turbadores agravios sociales, el viejo orden nacionalista no abandona del todo su corporativa y paternalista forma de Estado, y el nuevo orden neoliberal no puede consolidar su anhelada sociedad de libre mercado. El país vive un rito de paso trunco por encontrarse atascado en su fase liminal. Ya no somos lo que éramos, y mucho menos lo que algunos imaginaron que podríamos llegar a ser; y de tanto no ser ni lo uno ni lo otro, perdimos identidad, sentido y rumbo. Se alteró, como ya antes mencionamos, el ámbito de lo sagrado, el universo de los absolutos sociales...Lo liberal se apoya en lo corporativo; la vieja cultura política nacional es empleada, sin pudor, por los supuestos gobiernos neoliberales. La apertura del mercado, la cultura de la calidad total, la disciplina macroeconómica, las instituciones democráticas y sus partidos políticos, están impregnadas de lo más indeseable del viejo orden nacionalista: el autoritarismo presidencialista, la corrupción, la impunidad, la violenta eliminación del adversario político, la arbitraria impartición de la justicia, los legales pero ilegítimos triunfos políticos, etc. Nuestra

¹⁵ Recientemente en una ponencia realizada en la UAM-Azcapotzalco, menciona la existencia de los varios “Méxicos” híbridos, caracterizados por su conciencia y reconocimiento alrededor de la pluralidad de expresiones, donde se combinan los diversos polos y adjetivos de un Estado; nacionalista, tradicional, moderno, posmoderno, y demás combinaciones hechas a lo largo de su historia como país independiente).

obligada pertenencia al mundo global, y nuestra atropellada transición a la democracia, pervirtieron los procesos de cambio en el país: de lo ambiguo pasamos a lo ambivalente para terminar consolidando lo híbrido” (Méndez y Berrueta, 2017: 71)

Tales características conceptualizan a un Estado “hecho a la mexicana”, además de analizarlo desde conceptos como lo instituyente e instituido, construidos por el autor Cornelius Castoriadis, y donde al conjugarse, muestran el quebrantamiento de un Estado que a veces no sabe cómo operar y recurre a la transformación tecnológica para renovarse, así como del uso de la institucionalización tradicional para controlar los diferentes cambios.

Lo político mediante la cultura estatal, fue un elemento mediante el cual los comportamientos se bifurcaron y visibilizaron a finales de siglo. Existieron sujetos que se adhirieron a un rescate nacionalista como quienes impulsaron el desarrollo moderno, tecnológico e innovador. Por lo tanto, el Estado desde mediados de siglo, se dio a la tarea de conceptualizar un arte mexicano o una identidad folclórica para construir y lograr un orgullo nacionalista.

“Pues tanto los tradicionalistas como los modernizadores quisieron construir objetos puros. Los primeros imaginaron culturas nacionales y populares “auténticas”; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber sin fronteras territoriales, y confiaron a la experimentación y la innovación autónomas sus fantasías de progreso.” (García Canclini, 1990: 17)

Es importante delimitar con hechos el papel del Estado y su relación con el rock en México con el fin de encamarlo a los atributos. Señalo cuatro acontecimientos claves para entender esta historia compleja:

El primero de ellos converge en las consecuencias del movimiento estudiantil de 1968, un parteaguas en la vida cultural y en varias esferas del país. El segundo, el atraso socio-musical dado el prohibicionismo surgido después del festival de rock Avandaro en 1971, un causante del desarrollo y práctica del rock. El tercero, el resurgimiento del pensamiento social, politizado y cultural después del sismo de 1985, con una nueva forma de actuar para intentar el cambio o transformación del país mediante la noción de la sociedad civil; estudiantes y jóvenes músicos marcarían el desarrollo cultural visibilizándose públicamente ante la represión. Y cuarto, la relación cultural entre músicos y actores políticos con motivo del conflicto alrededor del movimiento de

liberación nacional, denominado EZLN en 1994, donde la cultura indigenista tuvo contacto con la sociedad y un sector intelectual particular, así como de artistas músicos. Fue un encuentro con el que se renovó y auto construyó, pero a la vez, se debatió en la crítica socio-musical.

En estos cuatro acontecimientos, la cultura estatal híbrida se puede visibilizar en su respuesta hacia los grupos de rock, quienes inevitablemente responden de diferentes formas a esa influencia cultural que perpetuaron por años instituciones educadoras, empresariales y sociales, como lo fueron las escuelas, radio, televisión o la familia mexicana y, donde los atributos también las visibilizan.

Para contextualizar el movimiento del 68, se puede hacer una rápida semblanza en cómo por los años cincuenta, cuando está en boga la afluencia por los ritmos juveniles: el rock and roll, el swing, el jazz, etc., se comienzan a mostrar contradicciones como: las expresiones de un machismo cultural a través de las canciones que mitificaban al nacionalismo; así el ranchero, los mambos, guarachas, boleros y otros géneros tuvieron gran apoyo estatal e industrial. “música cuya función era hecha para recordar que todo tiempo pasado había sido mejor” (Quiróz Trejo, 1993: 70). Este apoyo cultural surtió efecto en varias clases sociales, principalmente en el gusto y orgullo de tradiciones y territorios cuando se trató de aceptar o rechazar al rock and roll como música ajena a dichas condiciones.

Una razón histórica relacionada con la sociedad y el Estado, además de ser bastante argumentada por el autor Eric Zolov, es la tensión existente entre el rock y las posturas políticas. Señala que tanto la izquierda como la derecha, en esos años, discriminaron al rock. Los primeros lo veían como una invasión imperialista y los segundos como una ofensa a las buenas costumbres y tradiciones. El rock, por ello, sería un eje transformador moderno de aquellos valores enclavados en una sociedad posrevolucionaria.

La teoría histórica de Zolov, permite observar tres aspectos, el primero, en la cuestión de cómo la cultura estatal cambia entra en crisis, se transforma, combate e interviene políticamente en la nueva cultura moderna. Segundo, en explicar el nacimiento de una industria cultural construida a la mexicana, es decir, interviniendo en la rebeldía con intereses culturales-estatales por medio del cine, creando cantantes-baladistas y en la dosificación del rock por medio de la empresa Televisa. Y tercero, en la importancia de

rescatar la historicidad del rock con las figuras míticas en la construcción de la memoria socio-musical como identidad y la secuencia del cambio cultural en México. (Zolov, 2002)

El Estado, como agente interventor de la vida cotidiana, controló al entretenimiento y la cultura juvenil. Cuidaba, en ese sentido, que los nuevos ritmos juveniles mantuvieran su lado lúdico e impidieran la activación política de las masas, por ello, reforzaba los ritmos tradicionales a través de espacios y medios de comunicación con los que la población se entretenía cada fin de semana.

“En los fines de semana Gardel, Agustín Lara, Pérez Prado uno que otro paso doble para recordar la madre patria, dos que tres de Pedro Infante y Jorge Negrete para refrendar la nacionalidad, unos cuantos boleros para recordar el amor perdido o bailar de cachetito y - ¿por qué no? - un mambo y una guaracha para mover el bote, ya fuera con la mujer de planta o con el segundo frente...” (Quiróz Trejo, 1993: 70)

Dichas prácticas culturales lo que en el fondo buscaban, aparte de proteger el patrimonio tradicional y nacional, era atemperar la energía juvenil, ya que la llamada autogestión (termino político propuesto por el movimiento estudiantil, que pregonaba una ideología de izquierda y estaba en desacuerdo con los intereses de control del gobierno sobre el pueblo en su lucha por la libertad y todos los valores democráticos que conllevarían a una justicia), en realidad estaba en boga y podía llegar a dar frutos, si a la juventud se le hubiera delegado ciertas libertades como escuchar música que los activara y provocara políticamente. No se debe olvidar que el gran miedo de occidente era el estar en relación y contacto con el socialismo.

Otro aspecto de la cultura estatal es la creación de la elite, o del grupo que monopolizaría a la cultura. El periodo que enmarca tal construcción de las elites culturales fue iniciado por el presidente Lázaro Cárdenas, quien ofreció a la cultura mexicana, la nacionalización del petróleo, un mito que hasta la fecha sigue en conflicto por saber quién se benefició realmente, si el pueblo o el gobierno. “Tal surgimiento elitista intentó o simuló ordenar sólo algunas áreas de la sociedad en pro de la subordinación inconsciente, formaron simuladamente una cultura nacional, ocasionando que grandes y enormes poblaciones de indígenas y campesinos fueran (como siempre) excluidas del proyecto Nación.” (García, Néstor, 1990: 21)

Dicho argumento de la construcción de elites, con relación al rock, provocó la exclusión de un sector del rock nacional. Tal elite cultural no dejaría de existir, ni en los más pequeños circuitos o círculos donde la cultura alternativa o llamada *underground* permea.

El autor Sergio Zermeño delimita a la cultura estatal como aquel papel que tiene el Estado en cuanto interviene de varias formas en la vida cultural y política del país, haciendo las tareas de debilitar al dirigente o líder de cualquier movimiento social, sea obligándolo a renunciar, separándolo, cooptándolo, aislándolo, asesinandolo, o simplemente ignorándolo.

ix. *EL 68, HERENCIA DE LA HERIDA Y LA ACTITUD DE ELITE.*

Con lo sucedido en 1968, el interés está en la idea de una actitud prevaleciente en torno a varios sectores culturales y, en específico en el terreno musical.

“en un país con un fuerte estado ancestral, la acción política de las elites, ya sea en el gobierno o en la oposición, tiende a organizarse en torno al lugar desde donde todo parece posible (el vértice) y ese afán compartido reproduce y alimenta la matriz social, cultural y política históricamente formada en el autoritarismo (durante el propio movimiento de 1968, pro libertades democráticas, los estudiantes nos dedicamos a construir una especie de Soviet Supremo que llevó por nombre Consejo Nacional de Huelga tan piramidal como el adversario a quien exigiríamos una democratización).” (Zermeño, 2005: 221)

Sergio Zermeño comenta que dicha actitud por “el vértice” fue un aliciente para perjudicar al movimiento desde dentro, dado que la búsqueda radicaba por conseguir propósitos urgentes como el cumplimiento y logro de la democratización del país, sea libertaria, parlamentaria, revolucionaria y social. La libertaria fue una exigencia clave, demandaba análisis en los derechos civiles, en la libertad de reunión, asociación, manifestación de ideas, de marchar por las calles, prensa o de la lucha por ocupar el espacio público.

En esta democracia se hallaba una polaridad, por un lado, la revuelta o el compromiso y por el otro, la parte lúdica o recreativa. Esta parte se centraba, de manera cultural, en los espacios de las escuelas y las facultades de la UNAM:

“florecían cineclubs con todas las vanguardias francesas italianas y alemanas, se presentaban músicos desde Oscar Chávez hasta Javier Batiz, Joan Baez, etc., se concentraban los diversos grupos de izquierda, todo ello reunido en un espacio donde se ejercían las libertades democráticas, de

reunión, pensamiento y expresión de una comunidad, así lo expresaba el rector Javier Barros Sierra.” (Ibid., 2005: 222)

El movimiento, por lo tanto, estaba más relacionado con formas y expresiones artísticas culturales que políticas, eso sí, más cercanas a lo folclórico que por alguna razón, tenía mayor interés y apoyo estatal. La polaridad, por lo tanto, se centraba en una lucha de dos frentes: en la política comprometida y en la política interesada en la cultura, la cual mostraba interés en la cultura anglosajona con la entrada del rock y, que a pesar de que un sector la negaba, muchos estudiantes aceptaron haber escuchado rock dentro de las instalaciones y unidades tomadas. Hecho importante que diferenció al 68 con las protestas en Estados Unidos donde el rock formaba parte de la protesta. Es decir, existe un conflicto de poder por el control desde arriba en la organización y dirección por determinar qué tipo de música acompañará a los movimientos.

El autor José Agustín en su libro “Tragicomedia mexicana”, redacta cómo la vida cultural se relacionaba con los movimientos políticos en el país, sobre todo con lo sucedido en los sectores industriales, obreros y campesinos, donde los dirigentes ejercían y perpetuaban una especie de cacicazgo que amañaba los puestos claves con fines particulares y políticos. En el caso de la cultura, relata un hecho importante con relación a la formación y construcción de elites. Se refiere al grupo intelectual literario apodado como “la mafia literaria”:

“tal grupo ejercía el autoritarismo aristocrático intelectual, pues se adjudicaban el derecho de hablar de la cultura mexicana y describirla, pero a la vez, con fuertes propensiones e influencias a la cultura europea sobre la cultura nacional, sobre todo por su aspecto provinciano o en su crítica al rechazo del chovinismo. Tales autores fueron un Octavio Paz, Rufino Tamayo, Alfonso Reyes, y no es que estuvieran mal, sino que tal era la propensión a la elite que no se podían meter a nombres como José Revueltas a un Diego Rivera, Samuel Ramos, etc.” (Agustín, 1990: 221)

¿El por qué se menciona esto? en la mayoría de las organizaciones o industrias de la música alrededor del rock, está la cultura del vértice y una idea de elite que difícilmente se puede dismantelar o acceder a ella sino se pertenece al círculo por derecho de exclusividad, así lo señalan varios periodistas cuando observan a un determinado conjunto de grupos que promocionan en radio o con frecuentes presentaciones en festivales.

Existen hechos que suceden durante este periodo como lo son los mensajes al pensamiento y conducta del mexicano a través de medios como revistas popularmente más vendidas, todo para fomentar el proteccionismo hacia la sociedad tradicional y conservadora. Así el control y crítica a lo rebelde, se dio por medio del slogan de la revista POP de aquella época donde se leía: “ser hombre es dejar de ser rebeldito, es ser responsable de sus actos, es dedicarse a construir y no destruir” (Zolov, 2002, 142).

O en la propuesta de dictaminar cuándo se obtiene la mayoría de edad, si a los dieciocho años o a los veintiuno como en Estados Unidos, todo con el propósito de controlar a temprana edad ese impulso enérgico y sexual que denominaban culposamente como: rebeldía adolescente, principal causante de la delincuencia juvenil y cuya relación con el rock tuvo hechos como la criminalización y persecución hacia los rockeros. Esto se reflejó mayormente en el cine con películas que intentaban mostrar las consecuencias perjudiciales de quienes escuchaban ese tipo de música. Para el autor Eric Zolov fue el inicio de los estereotipos alrededor del rock.

Otro elemento clave alrededor de 1968 fue el aporte o refuerzo estatal a ese sentimiento de tragedia y resignación social que se acumuló históricamente en las espaldas de un pueblo o sociedad construida a base de múltiples injusticias. La memoria histórica no dejó de lado el rescate mitológico de lo sucedido después de la matanza de estudiantes el día dos de octubre del mismo año: “El dos de octubre no se olvida” fue y es la cruz que lleva el pueblo en reclamo visible hacia la oligarquía política:

“Entre el 2 y el 12 de octubre la ciudad vivió prácticamente bajo una dictadura por parte de las fuerzas represivas del gobierno. El 2 de noviembre, día de muertos, apareció una enorme “V” de la victoria con una cruz en su centro, rodeada de sempasúchiles y otras ofrendas florales e innumerables veladoras...sobre la plaza donde cayeron los estudiantes y miembros de la sociedad que los apoyaban. Nació otro mito del 68, el que el pueblo construyó...el de un pueblo trágico que rescata el lado “moridor” del movimiento.” (Quiroz Trejo, 2008: 139) (Quiroz Trejo, 2008)

El rock no fue ajeno a este hecho, e intentó estar al tanto con algunas intenciones de componer canciones, pero estaba limitado en su producción y su difusión, así como en su control y represión por parte del Estado, ya que era latente o posible llegar a construir o edificar un movimiento político-violento en contra del sistema de cosas que mantenían al pueblo sometido. La Banda Bostik, por ejemplo, haría una canción alrededor de este hecho, llamada así: Tlatelolco.

Como señala Eric Zolov, en esta época el rock muestra a la sociedad mexicana moderna en su crisis de nacionalismo revolucionario (Zolov, 2002:14). El PRI (Partido Revolucionario Institucional, muestra su hibridez desde el nombre: “cambio e institución”) instalado como la “casa familiar” del gobierno, implementaba el respeto al presidente con base en la imagen cultural de la familia, donde el Padre era la figura patriarcal y machista, que tenía el derecho a ejercer la autoridad mexicana, vista y reflejada en el presidente de la República, o lo que fue anteriormente la figura del caudillo.

Por otro lado, se encontró a la Madre, sostenida por la imagen de la virgen de Guadalupe con su figura de mujer santa y abnegada, cuya celebración simbólica y emotiva, se encuentra presente en la cultura mexicana con el día de las madres (Ibid.,2002: 17-18). Así ambas figuras, sostuvieron el desarrollo de una cultura familiar, que implementaba la obediencia y la abnegación.¹⁶

Quizá no sea arriesgado ante la aclimatación de la rebeldía política y cultural de la juventud en México, simpatizar con la hipótesis de Federico Arana en su libro de “Guaraches de ante azul” cuando dice que lo sucedido en la matanza, fue un acto visceral del presidente Díaz Ordaz ante el hecho de tener a un hijo rockero. Fue la imposibilidad de meter en cintura al hijo descarriado, o de ejercer lo que sus homólogos y correligionarios considerarían un castigo ejemplar” (Arana, 2002: 267)

En la construcción del rock en México la moral, sin duda, jugó un papel importante con el surgimiento de la llamada Legión Mexicana de la Decencia o Liga de la moralidad, pues era una especie de organización que vigilaba y tenía una importante opinión política hacia los productos culturales, ya fuera sustituyendo o prohibiendo lenguajes impropios para la familia mexicana.

Por estos años el rock estaba en su apogeo tanto en Estados Unidos e Inglaterra con grupos que competían por colocar un *hit* o éxito en las listas de popularidad de radio y programas de televisión. México vivía la vigilancia y protección del rock a través del

¹⁶ La Encuesta Nacional de Valores "Los mexicanos en los noventa" realizada en México en junio de 1994 y publicada por el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM (1996), según el reporte de Aguilar Camín (1996), nos informa sobre los rasgos culturales importantes de la sociedad mexicana: PRESIDENCIALISMO: Con un 77% de mexicanos que encuentran en la figura política del presidente de México con la mayor influencia en las decisiones de la vida pública. ESTATISMO. La encuesta confirma la prevalencia del valor cultural para confiar al intervencionismo estatal en todos los aspectos de la vida. Es el Estado Mexicano el principal responsable del bienestar social (49%) y en su gobierno encuentran el factor fundamental de solución (52%) y cambio (44%) a los problemas económicos y sociales. Solamente el 15% de mexicanos consideran que es una tarea importante del Estado, la administración de empresas del sector público.

llamado *cover* y traducción de letras a la idiosincrasia mexicana de éxitos en inglés. Nada criticables, pues como comenta Federico Arana, hacer un *cover* o versión, tiene su particularidad al fomentar una creatividad en la rima y el lenguaje, pero a la vez, también mostraron estar distantes de las letras sexuales o sucias de las canciones originales. Paulatinamente los grupos gestaron sus propios intereses y pudieron componer cierta música original con la llegada de la época del hipismo y la psicodelia.

La tarea del Estado, por lo tanto, estuvo en la vigilancia, prohibición y clausura de los espacios donde se pudiera tocar rock libremente, como lo fueron los cafés cantantes; lugares que han sido reseñados por la mayoría de los autores y rockeros que alguna vez llegaron a tocar en esos lugares, como es el caso del músico pionero del blues en México: Javier Bátiz. Pero el reto de las autoridades no sólo fue cerrar locales nocturnos donde se tocaba el rock en vivo, sino la lucha en los hogares, ese espacio privado donde hay una especie de libertad de la propiedad material, como también comenta Zolov. Por ello se impulsaba la creación de programas o entretenimiento a través de la productora Televisa.

Sin embargo, la música en los cafés cantantes también fue criticada por ser estridente y excitadora desde la postura izquierdista mexicana, la tacharon de ser una desviación y debilitamiento de los “propósitos políticos”, además de “reforzar la sumisión a los valores extranjeros”, como señala Zolov, pues también la moda contracultural hippie o lo folclórico, aportaba a las trasnacionales una comercialización global bastante generosa (Ibíd., 2002: 138, 139).

“La contracultura por aquellos años tuvo en el movimiento literario de “La Onda” a sus representantes como José Agustín a Carlos García Parménides Saldaña, quienes expresaban alternativamente el sentir cultural de una época única, donde la fusión de lenguajes como el español y el inglés, mostró una especie de identidad global, híbrida y mexicana. Esto último al particularizar de significados a palabras que en su origen se diferenciaban del sentido o función que se les daba. Un ejemplo de cómo respondía el Estado ante este movimiento, fue en lo expresado en sus medios, una vez más la revista POP, mostraba esa intromisión de la cultura estatal en lo genuino de la juventud: “publicaban artículos sobre grupos de rock pesado, al igual que de grupos baladistas o románticos, una mezcla que reeditaría más adelante en la expansión de mercados “POP es como tú, Pop es joven, alegre y entusiasta, POP esta ‘in’ y en está en la onda, POP es psicodélica. A Pop le apasionan los Beatles, Los Monkees y los Rollin’ Stones. A POP le gustan también Los Yaqui, Los Belmonts y Los Rockin’ Devils...Angelica María, Enrique Guzmán Julissa, Cesar Costa...A POP le fascina la moda juvenil, la de las chicas y la de los muchachos, POP conoce

todos los nuevos discos rocanroleros” ... como dice Zolov, “si la Onda promovía la contracultura como propuesta juvenil, POP promovía la contracultura desde la moda.” (Ibíd., 2002: 142, 143)

Ante el contexto internacional de los movimientos juveniles-políticos en varias ciudades principales del mundo, el Estado mexicano pareció advertir a sus jóvenes, aún por medio de su revista conservadora, un aviso dirigido a la rebeldía juvenil:

“¡ya eres ciudadano!... ya no serás más un rebeldito, ahora serás un hombre. Y los hombres son responsables de sus actos. No escuchan a los agitadores demagogos, porque NO SON BORREGOS, SON HOMBRES. No se lanzan (sic) por las calles a cometer fechorías en contra de su patria, eso lo dejan a los infelices rebelditos. Los hombres de verdad se preocupan por CONTRUIR, nunca por destruir” (Ibíd., 2002: 157)

Cabría hacer otra anotación señalada por Federico Arana, al criticar y observar cómo a los rocanroleros se les acorraló, calumnió y azuzó como perros salvajes mientras que, a los cantantes de protesta se les promovió por parte del gobierno y por medio de instituciones públicas, (Arana, 2002: 164). La postura de izquierda siempre busco la forma de hacerse notar culturalmente ante sus limitaciones políticas.

x. LA EPOCA POST AVANDARO

Después de lo sucedido en el 68 con el despertar juvenil, comenzó el origen del antes y después del rock hecho en México. Fue alrededor del festival de Avandaro en 1971, los días 11 y 12 de septiembre de ese año. El señalamiento más crítico y visible a lo hecho por el Estado fue en su acción al cortar transmisiones del festival y reprimir cualquier manifestación musical o concierto de rock en la década siguiente.

Esto tuvo como consecuencia un atraso musical y provocó un refugio expresado en las generaciones de músicos que se expresarían por medio de espacios denominados como los hoyos “fonquis”. Lugares descritos como una especie de foros alternos e improvisados, en su mayoría fábricas o terrenos abandonados, cuya seguridad y regulación era escasa, con nula regulación sanitaria, continuas “racias” (operativos policiales hacia los músicos y los asistentes) y seguidas restricciones. Las instituciones ante la negativa de ofrecer espacios de difusión, provocó la actividad clandestina de grupos de rock para expresar su cultura.

Lo sucedido en el festival de Avandaro ha sido relatado por la mayoría de escritores y músicos que ahí tocaron, como lo muestra Federico Arana, ya sea ensalzándolo o repudiándolo. Las interpretaciones son múltiples, pero la mayoría refleja lo siguiente

con referencia a la respuesta estatal: “la revista ‘siempre’ del día 29 de septiembre publicó indignada en páginas principales: se les dio carta de crédito, probar que podrían comportarse como gentes civilizadas...la revista ‘mañana’ también publicaba: ¿amor y paz? ¡Vicio y degradación! Avandaro una pobre imitación de las actitudes extranjeras” (Ibíd., 2002: 285, 287).

Es decir, la mayoría de los encabezados de los periódicos repudió al festival etiquetándolo moralmente de un evento que promocionaba las actitudes de rebeldía y vandalismo. La rebeldía se fomentada desde los aparatos del Estado como un mal moral de un modo de vida “anormal” a las buenas costumbres.

“¡Avandaro el infierno! vicio y degenera, ¿Quiénes son los culpables?” la revista “casos de alarma”, publicaba su exposición de los hechos que asombraron al país, no así a los jóvenes “¿una juventud desorientada o una generación de padres culpables?”. La prensa se desbordó “asquerosa orgia hippie, encueramiento, mariguaniza, degenera sexual, pelo sangre y muerte, infame éxtasis de inmoralidad” (Ibíd., 287, 289).

El Estado a través de los medios de comunicación lograron un objetivo, disuadir a través del discurso moral cualquier manifestación masiva cultural:

“suspendieron por dos meses a los locutores que transmitieron el acontecimiento para XERPM radio juventud, en virtud que el departamento de radiodifusión de la Dirección General de Educación Audiovisual consideró violado el artículo 63 de la ley federal de Radio y televisión que dice: “quedan prohibidas todas las transmisiones que causen la corrupción del lenguaje, y las contrarias a las buenas costumbres, ya sea mediante expresiones maliciosas, palabras o imágenes procaces...” pero no quedo ahí, después Gobernación prohibió la grabación de la música que grupos como Tinta Blanca o División del Norte tocaron en Avandaro” (Ibíd., 289).

Tal situación repercutió en la promoción de un folclor o ritmos tropicales y música pop que no tenían mayor peligro. Las grabaciones, declaran los organizadores y productores como Luis de Llano, se “perderían” en los estudios de Televisa para nunca salir al aire hasta la fecha. La razón, fue absurda, una trasgresión a las buenas costumbres del lenguaje: “el grupo *Peace and love* durante su participación en el festival tocarían una de las canciones llamadas “tenemos el poder”, para lograr la algarabía del público, y con el coro “mari mari marihuana” se le “salió” con la energía lógica de un concierto decir: ¡que chingue a su madre el que no cante! Mari marihuannaaa” (Ibíd., 2002: 271) y se cortó la transmisión, desde ahí comenzaron las fallas en el sonido del festival.

El gobierno de ese entonces reaccionó de forma conservadora y tradicional ante el asombro de una multitud de jóvenes reunidos alrededor de la música con todo y su entorno lúdico. Comentan Alex Lora, cantante del Tri, en ese entonces del *Three souls in my mind*, que era tal el miedo de la Secretaría de Gobernación que creía que uno de los cantantes en su “locura” organizaría la rebelión y dijera: “vámonos todos contra el gobierno” o, como atina la locutora Fernanda Tapia sobre que: “el gobierno siempre le ha tenido miedo a que los jóvenes se reúnan entorno a algo en grandes cantidades o masas.” No vayan a desestabilizar la crisis controlada del gobierno sobre el pueblo.

De dicho festival se señala la asistencia de miles de jóvenes, en su mayoría reflejo de la cultura que estaba en pugna con la llamada nación *hippie* de los Estados Unidos y la onda chicana (movimiento social cultural que demostró tener una creatividad al conjugar ambos idiomas y culturas de México y Estados Unidos, y cuyos grupos de rock cantaban en inglés, pero comenzaban a grabar canciones originales) de donde provenían la mayoría de los grupos que tocaron en el festival.

Carlos Monsivais, señalaría y pondría la llaga al orgullo años después, sobre el conglomerado de clases sociales que se reunió en el festival, conformada en su mayoría, por la clase lumpen. Es decir, fueron mecánicos, desempleados, disfrazados de jipis, donde estos últimos, a lo mucho, fueron el diez por ciento de los asistentes (Monsivais citado en Castro Pozo U. , 1998). Esto no quiere decir que no tuvieran interés en la música o la carrera de motos, que nunca se realizó, pero su interés, comenta, fue más por curiosidad y por la celebración de las fiestas patrias que por festejar el júbilo del rock.

Dicha censura hacia el rock provocó dos aspectos: el primero en el aumento de la marginalidad de los sujetos para ejecutar y escucharlo en una época de explosión masiva y global. Segundo, en aportar al rock en México el atributo que necesitaba desde su inicio, la rebeldía y la contracultura, pues ahora con los hechos recientes del 68 y la prohibición, se volvió más seco y con un discurso más social del que antes era carente.

Así los sujetos comenzaron a crear esa memoria socio-musical, que no sólo era traducir letras del inglés al español o cantar sus composiciones en inglés, sino componer en español, para construir atributos únicos e irrepetibles, ya fuera una autenticidad o un folclor en el lenguaje y en la música. Por ejemplo, no se puede negar cómo la dictadura franquista en España repercutió en la llamada “movida española” o como en Argentina

con la guerra de las islas Malvinas contra Inglaterra, se dio el surgimiento de una música latina, ya no sólo del rock, sino de un nivel artístico mucho más elaborado.

Los grupos que se desprendieron de este lapso sembrarían la cuna de lo que después sucedió en los años ochenta, aún con las posibles rupturas generacionales. No fue como tal una edad oscura en el desarrollo del rock en México, sino un periodo donde se cosechó en las calles y espacios clandestinos, una socialización de la imaginación de la resistencia y un simbolismo de aguante.

xi. EL SISMO DEL 85, NACE LA SOCIEDAD CIVIL

El 19 de septiembre de 1985, la ciudad de México sufre la trágica experiencia de vivir un sismo o terremoto que ocasionaría la muerte y desaparición de miles de personas. La sociedad civil, en este sentido, fue el sujeto o agente colectivo que surgió y se visibilizó mediante la acción solidaria de rescate y hermandad hacia las víctimas, así como evidenció a un gobierno con carencias institucionales en su respuesta ante tales fenómenos naturales.

“y cuando ya todo parecía bajo control, cuando las dirigencias estaban encontrando su puestos partidistas y parlamentarios y la pista quedaba libre para el despegue del neoliberalismo, hizo irrupción un hecho brutal, capaz de regresarle de un solo golpe el protagonismo a los actores básicos de la democracia social. En efecto, el terremoto de 1985 se encargaría de abrir de nueva cuenta los canales de la activación basista, ciudadana, territorial y, de la misma manera que el movimiento del 68 reblandecería el orden vertical y centralizado; una explosión social básica y anti-estatal”.
(Zermeño, 2005, pág. 231)

El rock por estos años comenzaba a renacer y socializarse en círculos de amigos, con grupos interesados en hacerse notar bajo la escena mundial. Existieron redes de conocidos que se unificaron para construir y abrir espacios donde se pudiera tocar rock en español y, por supuesto, encumbrar y arrojar a la memoria socio-musical trágica y festiva, a uno de los pocos espacios icónicos y populares del rock en México:

“-Por mucho tiempo en México, estuvo manejado por otro tipo de música y ahora hay una generación, muchas generaciones que quieren algo más, más real, más visceral, que de repente ¡escupamos sangre de ser necesario!” Saúl Hernández de Caifanes.

“-El temblor fue también cuando falleció Rockdrigo González, fue una pérdida irreparable para, no sólo para el rock and roll, sino para la música mexicana por su urbanidad, precisamente la urbanidad de su música” Alex Lora de El Tri.

“-Con el terremoto también ahí se generan muchas cosas porque, no nada más se cayeron los edificios, se cayeron las instituciones, se cayó una credibilidad, que en ese momento también se venía desdibujando de mucho tiempo atrás no, y con eso fue la concreción y el resurgimiento de una manera más concreta de la sociedad civil.” Pato de Maldita Vecindad.

“-El 85 viene a preparar a la sociedad mexicana para muchas cosas que están viniendo y que estarán por venir a los músicos, creo que nos agarran justo en ese proceso, recuerdo era la época de Rockotitlán.” Guillermo Briseño.

“-Rockotitlán empezó en el 84, lo abrieron los chavos de Botellita de Jerez”. Pacho de Maldita Vecindad.

“-Los primeros que tenían todo el concepto de un lugar hecho para el rock mexicano, para grupos locales y todo. Decían Rockotitlán era el lugar del rock...En el 85 los primeros minutos de las 7:15 de la mañana, fue donde la historia de nuestra ciudad y del país cambia, y es ahí donde una serie de locos, chavos, nos iniciamos a hacer música”. Roco de Maldita Vecindad

“-En el contrato les poníamos a los grupos que estaba prohibido cantar música en inglés, covers y demás, era una especie de reto para los músicos mexicanos para poder generar e incentivar su creatividad, creo que logramos ese incentivo.” El Mastuerzo de Botellita de Jerez.¹⁷ (Portillo, 1996)

El rock en México comienza a construir un simbolismo para su existencia creativa. Rockotitlan, fue un lugar ciudadano donde se nombrarían y presentarían a una serie de bandas reconocidas que cosecharon sus inicios y a otras tantas que desaparecerían en el olvido. Por otra parte, también se dieron lugar las tocadas en las islas de CU (Ciudad Universitaria), donde el caso más citado es lo que aconteció con el consejo estudiantil universitario (CEU), en defensa de las cuotas escolares y la amenaza neoliberal de subirlas. Se organizaron los primeros conciertos masivos, donde grupos como Santa Sabina, Cecilia Toussaint o Caifanes se presentarían. Fueron los conciertos precedentes de lo que es hoy, el festival Vive Latino llevado a cabo en el Foro Sol, un lugar que cuenta con las condiciones necesarias para conciertos masivos.

La permisividad del Estado ante estos foros y conciertos reflejó una herencia en la cultura estatal, al principio respondía ante un hecho global, donde la homologación de los mercados era imperante alrededor de las empresas trasnacionales y su interés comercial en darle apertura a un sector que podía ser lucrativo. Paulatinamente, la

¹⁷ Citas tomadas del documental “No digas que no” tres décadas de rock mexicano. Noticias MTV, 1996, Productor Sebastián Portillo.

difusión de los grupos fue hecha hacia los que lograron una fusión musical basada en lo tradicional con el llamado rock, dando como resultado una hibridación del sonido.

De este hecho, surgieron grupos que en sus inicios mostrarían ser los abanderados de algunos estilos, pero hubo uno en especial, un movimiento que repercutió por su creatividad y originalidad de rescatar el imaginario tradicional y fusionarlo con la modernidad y su discurso racional: fue el llamado rupestre. Sobre todo, en una figura que ofreció al rock en México no sólo una muerte que lamentan los públicos especializados, sino en toda una estética y memoria histórica-musical que se quiera o no, está alrededor de la ciudad de México o el Distrito Federal, ese era Rodrigo González o mejor conocido como Rockdrigo González.

En un inicio fue emparentado por ser imitación de un Bob Dylan a la mexicana, y si bien su estilo era rustico en sus composiciones, pues tocaba con guitarra acústica y armónica, su grito fue eléctrico y agitador de sensibilidades por su particular forma de narrar y encarar a la vida cotidiana-ciudadina, además de crear una síntesis de la mexicanidad, expresada por la intelectualidad literaria que se vanagloriaba de fomentarla. De él, curiosamente hay elogios por la creación de un estilo, junto a Arturo Meza, de fomentar otro tipo rock, el bien o mal llamado: urbano, que se sembró en las periferias de la ciudad de México, sobre todo en el norte del Estado de México.

Lo rupestre tuvo una relación particular con el gobierno, secundó al folclor en extinción de “las peñas” lugares donde se cantaban canciones folclóricas, latinoamericanas y de protesta. Sus letras, a la vez fueron tanto conexiones con la acción social y cultural, como reflejos del quehacer político. Llevaban una literatura, humor o un arte que se gestó como lo expresan sus hacedores, en espacios como el Foro Tlalpan por allá de 1981, donde Jaime López (quien junto a Alejandro de la Garza crearían el termino rupestre), Eblen Macari, Rafael Catana, Maru Uthoff, Roberto González, José Cruz, Jorge Luis el Cox Gaitán, Cecilia Toussaint, Emilia Almazan y algunos más, comenzarían a catalizar el movimiento.

De estos encuentros ciudadanos surge un antecedente, el primer disco de rock que se graba después de la represión: “Roberto y Jaime, sesiones con Emilia” en 1980 editado por Discos Foton, el cual también antecede al rock urbano. En su tarea estuvo el experimentar y crear el estilo del rock urbano y dar mayor base a lo rupestre:

“ese espíritu independiente, el recrear una sensibilidad urbana contemporánea, veraz, real y un saber con gran manejo lírico, con canciones que te llevan de sorpresa en sorpresa, de hallazgo en hallazgo. La mezcla del saber callejero y popular, alburero y rocambolero con refinadas metáforas urbanas y sofisticado conocimiento poético. El modo de vivir la ciudad y cantarla con tal fuerza radical es una aportación inconfundible e innegable de los Rupestres.” (De la Garza, 2013: 13)

Qué ofreció este escenario con el disco antes mencionado, sin duda un renacer que se gestó antes del terremoto del 85; en algo que derivó al post Avandaro, en un aliento y un gesto genuino urbano como lo expresa Eblen Macari:

“Si bien estaba conformado por sujetos afines a lo folclórico, que les gustaba Bob Dylan, existía la carencia y limitación aún de los instrumentos...la falta de apoyo de disqueras, estudios de grabación y espacios...el rock sufría primero porque no había el equipo necesario, los grupos no tocaban bien porque el equipo era muy malo, y las grabaciones eran pésimas...teníamos esa necesidad y este movimiento era como entre folclóricos, bobdylanes y músicos gringos”. (De Oyarzabal, 2013: 36-38)

Es decir, con la gestación de estos sujetos y sus foros, la cultura estatal era permisiva en cuanto a la labor de difundir cierto folclor urbano, distinto al rural, pero a la vez, contenido en una brecha política, a lado de la izquierda: “quién sabe por qué, pero es muy parte de los setenta, la música tradicional era música de izquierda, era algo vinculado. Había peñas donde le cantaban al Che Guevara o a Salvador Allende...pero la gente estaba muy acostumbrada a las canciones contestatarias como La Paloma o lo que hacía Gabino Palomares.” (Ibíd., 40)

xii. EL EZLN, LOS COLECTIVOS.

En 1994, el país y el mundo observó como un movimiento dirigido por un militar, “el subcomandante Marcos”, alzaba la voz por la defensa de los derechos de grupos marginales como lo son aún hoy en día, los indígenas. En una época clave donde el neoliberalismo pactaba tratados internacionales y económicos en favor de la siempre anhelada modernidad y los beneficios que traería al país la globalización. El primero de enero de ese año estalló el conocido levantamiento del EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), un día peculiar por ser el precisamente la entraba en vigor de la firma del conocido TLC (Tratado de Libre Comercio), tratado entre los países de Norteamérica (Canadá, Estados Unidos y México) para el tránsito y función del libre mercado.

Fue un movimiento que iba más allá de tener fines militares, era un intento por cambiar las estructuras culturales del país, de visibilizar los derechos, como las múltiples injusticias y el abandono de los indígenas ante el enorgullecimiento de la nación por pertenecer al nuevo mundo global.

El indígena, ese sector social siempre olvidado, criminalizado y discriminado por diversos sectores sociales, acaparaba la atención de medios nacionales e internacionales, como de la opinión pública y, por supuesto, de un determinado grupo de intelectuales y artistas. Los sucesos, analizados desde el presente, pasaron a ser uno más de tantos hechos como el 68 o el sismo del 85, donde no existió la justicia y si, una intervención estatal con base a la presión, el cerco a las poblaciones y la apuesta fructífera por el olvido de la población a su historia.

Una vez más, como lo fue en el 68, se buscaron finalidades democráticas, sólo que ahora el cuestionamiento fue al cumplimiento de las promesas de gobiernos anteriores. Un reclamo para que las instituciones funcionaran y reconocieran derechos y libertades por igual de los sectores pobres, excluidos e indígenas. Además de la demanda por la aceptación y respeto a las costumbres, usos y tradiciones de pueblos indígenas, así como su opinión que, por derecho de habitar en el territorio, tienen sobre los tratados económicos y políticos donde intervenga la nación.

El rock en esta etapa contaba ya con grupos un tanto reconocidos, por lo tanto, se organizó en una serie alrededor de eventos y conciertos en apoyo y ayuda para difundir sobre la problemática a la que ahora se enfrentaba un sector del pueblo rural. Lo que se

rescató de este movimiento hacía la sociedad en general, fue hacer ver y recordar el origen de la población del país, en reconocer, a través de la memoria, que una parte de la mexicanidad es ser mestiza e indígena. Algunos eventos durante esta etapa fueron:

“Durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, se dio un cambio en la administración de la cultura con la creación de CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), el 7 de diciembre de 1988, desvinculando el papel de la SEP (Secretaría de Educación Pública) encargada de este rubro. Dicho Consejo creó otra dependencia institucional para agrupar a la juventud con el Programa Cultural para Jóvenes (PCJ). Se creó el IMER (Instituto Mexicano de la Radio) en un antiguo estacionamiento al sur de la ciudad de México. Así como algunos espacios que el Estado, a base de luchas burocráticas, otorgó para las tocadas de rock, destacaron lugares como: el IMSS (Isabela, Corona, Santa Fe, Legaria, Rafael), ISSSTE (Ciudadela), DDF (Antonio Caso, Mario Moreno Cantinflas, Ángela Peralta), parques públicos (Alameda central, Chapultepec, parque de los venados), explanadas y delegaciones públicas, auditorios de escuelas y facultades, etc., la mayor parte otorgadas bajo la Dirección de Culturas Populares.” (Torres Medina, 2002: 159)

Este hecho institucional, de crear un Instituto de la cultura, fue para algunos autores, una monopolización de la misma en favor de un sector que privilegiaba los filtros y observaciones anglo-europeas. Es en esta etapa, que algunos de los atributos del rock, se pueden visibilizar no sólo en su música, sino en su acción alrededor de los hechos políticos y sociales que iban marcando el día a día del país. Sobre todo, en géneros como el *ska* y el *hip hop*.

La cultura estatal que venía arrastrándose en épocas anteriores, esta vez, se asoma en varias latitudes. Para el antropólogo y sociólogo, Roger Bartra, la cultura mexicana de fin de siglo tiene una metáfora, la de “la jaula de la melancolía”, ese aspecto tan peculiar de la identidad mexicana que al no poder desarrollarse y desenvolverse en toda su existencia se limita y construye un complejo de lo inacabado, todo a partir de que es una “nación independiente”.

“Es un “kitsch tropical”, el movimiento zapatista, “es una especie de sentimiento asociado a la provocación que conmueve al espectador frente a lo salvaje o lo tropical... ¡que hermoso es sentirnos conmovidos junto con toda la humanidad por indios luchando en la selva tropical!” “una forma melosa del arte de la política que se aprovecha del gusto popular por el sensacionalismo y el sentimentalismo”...“la cultura mexicana está afectada por una melancólica dolencia finisecular, podemos sospechar que esta curiosa enfermedad postrevolucionaria es una condición morbosa de una sociedad que añora la pérdida de una condición salvaje y primigenia,

inmersa en la gris frialdad de las tareas cotidianas de construcción de una economía moderna que no acaba de consolidarse”... “¿es acaso esta melancolía enfermedad del corazón o del cerebro?...es un malestar del corazón cultural de la sociedad mexicana que, a su vez, produce síndromes políticos finiseculares”... “dentro de las dimensiones ideológicas y políticas del problema surgen humores negros que se manifiestan en la crisis del nacionalismo, exigencia de democracia y en la búsqueda de nuevas formas de identidad... México se acerca al final del siglo con un agudo malestar moral de los estratos más profundos de su cultura...la melancolía es la manifestación aguda de una crisis cultural... la metáfora sirve para referirse a ese conjunto de redes mediadoras imaginarias que aseguran la cohesión y la identidad de un sistema social... (Bartra, 1999:13,15 y 30)

¿Acaso no son las canciones del género ranchero, los boleros, los sones, esas redes que afirman esa metáfora? Y justo ante lo sucedido en 1994 la melancolía se visibiliza en ese accionar del pueblo y estado anímico:

“hay una peculiar respuesta de la sociedad y gobierno ante la sublevación, en el corazón mismo de la melancólica selva lacandona y sus protagonistas campesinos, poseídos por un tenaz rencor por los agravios seculares que han sufrido...la sociedad mexicana sufre un súbito ataque al corazón de su oscuridad, los indígenas ganan rápidamente la simpatía de la intelectualidad independiente “hoy decimos ¡basta! Se acogen el artículo 39 de la Constitución que garantiza el derecho del pueblo por alterar o modificar la forma de gobierno...el gobierno, tartamudea y responde tradicionalmente: ‘la región padece un grave rezago histórico que no se ha podido cancelar totalmente’, adopta la actitud de prudencia...la solución apela al llamado mestizaje, el cual en México se presenta no solo como la unión de razas y culturas, de indígenas y europeos, sino también como una mezcla entre el mundo rural y el mundo industrial, el desarrollo y el subdesarrollo...la colonia, la independencia y la revolución han integrado al país a la cultura occidental, y desembocó en un nacionalismo revolucionario que condujo a una cultura mexicana hacia una aceptación implícita de su condición semi-occidental, teñida de mixtura y un desdoblamiento artificioso.” (Ibíd., 1999: 16,17 y 20,21).

Esto último en comparación con lo que señala Eric Zolov, sobre cómo el rock evidenció ese resquebrajamiento del nacionalismo posrevolucionario, Bartra, lo hace al evidenciar que el indígena deconstruyó aquella identidad del mito de ser mexicano ante la llegada de la globalización y, desarrollar un sentir alrededor del llamado primer mundo. Por ello, es atinada la forma en cómo la cultura estatal se sirvió de esta melancolía:

“la cultura nacionalista y revolucionaria, que ha predominado durante décadas en México, estableció sólidas redes legitimadoras que aseguraron la continuidad del sistema político mexicano. Pero estas redes culturales no

sólo excluyeron las formas democráticas, sino que además estimularon el culto a la mexicanidad melancólica que se convirtió en el complemento natural del 'importamadrismo' empresarial y laboral, así como de la corrupción oficial. Para decirlo en forma un tanto salvaje: una sociedad no puede salir del atraso si su cultura hegemónica gravita en torno a la soberbia estolidez de María Félix y la sumisión laberíntica de Cantinflas. Estos y otros estereotipos de la identidad nacional, al ser recreados y amplificados por los medios paraestatales de comunicación masiva, sin duda generan amplísimos efectos de legitimidad para el sistema". (Ibíd., 1999: 70)

Y si bien el rock se nutrió de esta cultura estatal melancólica, se puede deducir cómo un estilo como el rock rupestre o el urbano, no fue del total agrado de la gran población, sino que, se cosechó la parte tropical (kistch tropical), festiva, al rock pop, alternativo que iba a la par de lo que las industrias trasnacionales requerían para el mercado global con base al gusto popular. Por lo tanto, la certeza latente de que el Estado se encargaría de la protección del patrimonio tradicional se objetivaba, al momento que lidiaba con los nuevos sectores sociales, quienes arriesgaban su capital para transformar la cultura desde abajo. Pero, por otro lado, la visibilidad de la promoción, en apariencia, de la cultura moderna (tomada con pincitas), sería tarea de la industria cultural. (García Canclini, 1990: 86). Y que sin ella, difícilmente tampoco se puede construir una identidad y progreso.

Estos cuatro acontecimientos políticos muestran a grandes rasgos, los contextos con los que lidió el rock en México para su construcción tal cual. Muchos grupos entablarían una relación con el arte social o el arte por el arte en sus composiciones, pero lo cierto es que ambas, con sus tensiones y herencias estatales, se dieron a conocer, en parte, por el desarrollo de una industria cultural.

h. EL PAPEL DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES.

Las industrias culturales jugaron un papel importante en la sociedad mexicana, sobre todo en la entrada de la modernidad al combinarse con la cultura popular de algunos sectores de la población:

"Con la entrada del desarrollo industrial en el periodo presidencial del "alemanismo", se aglomeraron las clases sociales, lo culto se cultivó en elites de burguesía, mientras la mayor parte de las clases altas, medias y populares, fueron adscritas a la programación masiva de la industria cultural, quien promovía a los músicos de mejor manera por medio de discos, cassettes o la televisión, que de conciertos en peñas folclóricas y actos políticos. (Ibíd., 1990: 85)

Así se aglutinó a la población a partir de su pertenencia a la clase social, más allá de su particular gusto musical regional, se desdibujaron parte de las fronteras de las clases sociales con un elemento socializador que marcaba los límites y las libertades del gusto, como lo fue la industria cultural.

La iniciativa privada fue la encargada de modernizar paulatinamente a la región de América Latina en los noventa, introduciéndose en los mercados culturales con el neoliberalismo: “El llamado fenómeno televisivo audiovisual MTV O VH1 irrumpió como elemento moderno...claro, con sus desigualdades dentro del mercado y apropiación de bienes simbólicos e innovaciones culturales, y en esta desigualdad, son los sujetos quienes reubican sus prácticas.” (Ibíd., 1990: 92-93)

Para la industria cultural¹⁸, más preocupada e interesada por la construcción de la popularidad que de lo popular, conformó una memoria histórica alrededor del contacto simultáneo entre emisores y receptores, estos últimos vistos como simples espectadores y cifras, en vez de un pueblo diverso (concepto que, por cierto, asociaron con la violencia, movimientos sociales e insurrecciones). Dicha popularidad marcó a la memoria socio-musical, muy a pesar de la existencia de una calidad por parte de los artistas.

Al tener la atención del público en programas o espacios cerrados como foros, estudios de grabación en tv y radio, se favoreció a la construcción de un control que canalizó el gusto de la población en una forma más centralizada y, por ende, delimitó y enmarcó a la dable y libre heterogeneidad de la cultura surgida de la calle, de lo que se relaciona con lo genuino en apariencia. Todo ello, bajo principios y fines programados a horas precisas, lo cual fue un aporte a esa teatralidad, antes descrita por García Canclini, con la que se construyeron audiencias hogareñas y un sentido de lo popular dado o accesible. (Ibíd., 1990: 241-242).

Carlos Monsiváis en una afirmación bastante conocida y que rescata García Canclini, afirma que:

¹⁸ Para el autor Keith Negus, en su libro “Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales”, abordar las relaciones que suceden en la industria cultural, conlleva a una observación humanística donde se abandona la parte estructural y rígida de la lógica del mercado que suelen tener dichas empresas, pues para él no sólo es una industria que genera cultura sino que, existe una cultura que genera industria, es decir, es necesario centrar el análisis en las estructuras y condiciones que permiten que los talentos, la creatividad o la llamada autenticidad, sobresalgan y se promocionen, a la vez que, se descubre a una industria que al ser manejada por sujetos pasionales, suele tener esta lógica de experimentación al enfrentarse ante un nuevo fenómeno masivo o comercial.

“en la radio y el cine los mexicanos aprendieron a reconocerse como una totalidad más allá de las divisiones étnicas regionales: modos de hablar y de vestirse, gustos y códigos de costumbres antes lejanos y desconectados, se juntan en el lenguaje con que los medios representan a las masas que irrumpen en las ciudades y les dan una síntesis de la identidad nacional.”
(Monsiváis citado en García Canclini, 1990: 238)

Dicho argumento permite ver lo que Eric Zolov en su análisis sobre la delincuencia juvenil, mostrada en las películas con relación al rock, llegaría a fomentar como un miedo y aversión a dicho género y, por consiguiente, a la defensa de los valores conservadores propios de la familia. Además de la inevitable construcción de un sujeto romántico que distorsiona y combina varias acepciones de lo que, a su parecer, se le puede llamar rock.

En el cine, por ejemplo, con la llegada de la película “rebeldes sin causa” por los años sesenta, protagonizada por el actor James Dean, permitió canalizar una rebeldía vinculada a la experiencia de la libertad de ser joven en un contexto cultural moderno y posmoderno. Permitted, a la vez, la gestión y generación de un consumo alrededor de las ganancias capitalistas a costa de manipular dicha rebeldía y sus estereotipos: fue la entrada del consumismo cultural. (Zolov, 2002: 23)

Figuras del llamado *starsystem* como lo fueron Marlon Brando o Elvis Presley, constituyeron la figura del joven rebelde que podía irrumpir en la vida moderna con nuevos valores y energías para el nuevo estilo de vida. En el caso de México, existen anécdotas que visibilizan el control de la rebeldía: una de ellas fue lo acontecido en un cine Las Américas, como lo relata el autor Parménides García Saldaña sobre la película del “Rey Criollo” protagonizada por Elvis Presley, donde dos grupos de pandillas se enfrentaron a raíz de un alegato alrededor de su impulso sexual. Otra, fue la construcción alrededor de lo dicho por Elvis Presley sobre si prefería besar a tres negras antes que a una mexicana, hecho que causó el repudio de una parte de la sociedad hacia su figura, y provocó una defensa del honor y de las buenas costumbres mexicanas. Por supuesto a la mayoría de los jóvenes no les importaron tanto estos acontecimientos.

Ante tal situación, el Estado y la Industria cultural intentaron domesticar a la rebeldía del rock y, en parte lo lograron. Impulsaron una serie de películas folclóricas mexicanas con el fin de contrarrestar el ataque sufrido a las “tradiciones nacionales”: “Fueron recursos para domesticar a la rebeldía... Películas como Los Chiflados del rock con actores, ya calados del cine de oro, presentaban a un ¡Pedro Vargas, Luis Aguilar y

Agustín Lara!, como los 'auténticos rocanroleros' más rebeldes, picaros y orgullosos de sus tradiciones y costumbres" (Ibíd., 2002: 36). Tal gesto cultural permeó en algunas generaciones posteriores al identificarse con estas figuras del cine nacional y desvincularse de una doble rebeldía más salvaje.

Pero la industria cultural, más allá de contrarrestar una rebeldía que se desarrollaba ávidamente entre los jóvenes occidentales, se encargó de crear un ideal alrededor del *rockstar*, este sujeto escenificado a partir de una construcción de los mitos de rebeldía. Dicha palabra contrae una serie de simbolismos que refieren a una etiqueta o estereotipo en una determinada forma de vida un tanto salvaje, libre, riesgosa, aventurada y deseada.

La máxima estética del lenguaje alrededor de los *rockstars* fue simbolizada a través de la frase "sexo drogas y rock and roll", vivir la vida acelerada y sin límites. Un fuerte y casi infalible imán hacia las agrupaciones de rock que ejercía la industria a través de la gama de posibilidades de una nueva vida, como el deseo de llegar a ser una estrella musical, admirado o admirada por la población y generar dinero o lujos y aspiraciones de vidas felices alrededor de estas experiencias materiales y espirituales.

"Esta idea simbólica sería uno de los pilares para entender el comportamiento de grupos de rock y por supuesto, del heterogéneo público que gustaba, estéticamente, de este modo de vida. Aquello rápidamente desembocaría en una estructura inalcanzable para la gran mayoría de los grupos y público. Los músicos de rock que iniciaron sus días en la oscuridad de un sótano ahora presionaban el último botón del elevador para subir a su pent-house, por lo tanto, el rock espontáneo, fresco, capaz de golpear de inmediato a quien lo escucha, el rock simple y etéreo dejó de existir." (Villoro, 1994)

El escritor Juan Villoro, habla de una etapa del rock que abarcó la segunda mitad de los años setenta, cuando se le comenzó a señalar y acusar de perder la identidad de una rebeldía genuina, contracultural o auténtica y, ganar el estereotipo de privilegiar intereses económicos.

La industria, como muestran en muchos documentales sobre músicos de rock y otros géneros, es en este caso, la señalada como la causante de hacer perder los referentes básicos de los sujetos y su entorno personal como pueden ser: la pérdida de familia, amistades, la confrontación violenta con medios, el acercamiento a las drogas, la confusión de los límites a su vida íntima, como la presión hecha de una serie de valores

que por obligaciones y contratos se deben cumplir. Todo ello a costa de una fama que reconocen, es difícil de manejar.

Por lo tanto, una de las mayores ganancias para la industria cultural fue la de encumbrar al llamado *rockstar* (estrella de rock), vivo o muerto, o al grupo de rock, personaje (s) moderno (s) con un modo de vida extremo y anormal al de cualquier sujeto común, capaz (ces) de conducir y controlar la actitud y comportamiento de sus seguidores o fans. Pero ¿de dónde surge tal personaje? Las fuentes culturales indican que fue durante el desarrollo de la industria del cine en 1910, donde las grandes estrellas fueron patrimonio y propiedad de las firmas cinematográficas. El sujeto se convirtió en estrella-mercancía que no se desgastaba, pues con la naciente cultura de masas su imagen aumentó de valor, en algo único, como lo expresa Edgar Morin¹⁹:

“Las enormes inversiones, las técnicas industriales de racionalización y estandarización del sistema, hacen efectivamente de la estrella una mercancía destinada al consumo de las masas. La estrella posee todas las virtudes del producto en serie adoptado en el mercado mundial, como el chicle, la heladera, el jabón, etc., ...La estrella es una mercancía total: no hay un centímetro de su cuerpo, de su alma, ni un recuerdo de su vida que no pueda arrojarse al mercado (p.162)” (Suárez Gómez, 2009: 37)

Tal vez convenga hacer un paréntesis y recordar lo dicho por Walter Benjamín en su libro “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, sobre el arte y su aura; “El disco era, al igual que la fotografía y el cine, un producto sin aura, ya que «incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra» (Benjamín, 1973: 20)”. (Fouce, 2012).

Sin duda, esto último importa por el hecho de ofrecer al estudio del rock en México un análisis vivencial, biográfico y anecdótico, capaz de reavivar la memoria y el mito. Pues para quienes, por ejemplo, asistieron a Woodstock en Estados Unidos o al Festival Avándaro en México, y los demás conciertos posteriores en espacios alternos, llámese en Rockotitlan, el tianguis del Chopo, Palacio de los Deportes, incluso los hoyos fonquis o café cantantes y peñas, conciertos en CU, fiestas, eventos, etc., poseen ese

¹⁹ Para Edgar Morín, sociólogo francés, la estrella diosa hecha mito y la estrella mercancía hecha objeto, son dos caras de la misma realidad, son producto específico de la civilización del capitalismo. Pero, sería hasta 1930 cuando comienzan a surgir los modelos masculinos que se convertirían en los estereotipos a seguir por el público o la masa. El cine adopta una tarea dual, la de crear al starsystem para las masas, y a la vez, el de alimentarse de las creencias populares, moldeando los gustos, modales, gestos, posturas, actitudes, formas de beber, fumar, saludar, etc., es decir, construyó un modelo influyente en los valores, actitudes, formas de pensar y actuar de los consumidores en la vida cotidiana. Morín refiere a la estrella de cine no sólo como informadora sino formadora. (Ibíd., 2009: 38-39)

lado estético complementario de la veracidad al haber tenido ese contacto con esa figura o personaje de rock.

Pero, por otra parte, descubre las distancias entre hacer rock en un país como México y en otros como lo son EU o Inglaterra. Aquí se limita a la figura del *rockstar*, ya que no desempeña el papel de lujos y fama y, si de parranda o fiesta, ya que a su alrededor no está una industria que lo maneje como un producto comercial, lo que existe, por el contrario, es una industria que apoya esporádicamente a pocos grupos de acuerdo con las ventas que genera un éxito o un álbum. Es decir, la mayoría de los grupos de rock en México no asumen ese papel de *rockstars* y si acaso, es hasta finales de siglo con festivales como el “vive latino”, que algunas bandas se les reconoce su trayectoria así como su lado mítico de sus éxitos.

Tan sólo basta con reconocer, por parte de los músicos, sus carencias a nivel musical o en sus recursos para hacerse de un buen equipo, como en su autocrítica en el aprendizaje musical, técnico y de performance que, a la vez, van adquiriendo según lo vaya marcando en muchas ocasiones, un plan azaroso sobre el destino de las bandas.

La industria cultural, como le denominó el autor Theodor Adorno junto a Max Horkheimer, representantes de la escuela de Frankfurt, se definía como la maquinaria estructural, cuya finalidad consiste en transformar al arte en mercancía dentro del proceso de industrialización de la cultura. Adorno es muy crítico al respecto y plantea la desmitificación del entretenimiento hasta este tiempo concebido como el aura de la libertad o el pasatiempo cultural libre, cuando en realidad es un elemento más del engranaje de los procesos industrializados. Esto a partir de una supuesta elección libre e individual alrededor de sus gustos culturalmente particulares dentro de un marco delimitado y predispuesto para su consumo comercial. La subjetividad queda a merced del control de los procesos industrializados mediante los medios de socialización.

“Es el ritmo de acero...el que marca la similitud entre las diferencias estéticas y políticas en una época donde impera la cultura de masas, donde todo es idéntico y estratificado bajo la categoría de consumo...El arte es consumo y los gustos son creados por la industria; productora en serie de arte, capturista de los valores estéticos mediante el poder de la repetición de la obra creada en los medios de comunicación, maquina industrial que coopta a las nuevas propuestas venidas de los sectores alternos”. (Adorno, 1998: 165)

Las industrias discográficas, en ese sentido, tuvieron un papel importante en la formación y selección de los grupos que tendrían difusión en los medios de comunicación, sobre todo al momento de grabar y producir los discos, como de su promoción y difusión. Hecho que provocó un conflicto entre quienes fueron incluidos o excluidos de dichos proyectos discográficos. Tensión que se observa en las opiniones de los músicos que participaron en rock en tu idioma opuesta a los que critican a tal iniciativa.

Sobre las primeras disqueras que se tiene registro fueron el estudio de grabación creado en 1936, por *Peerless*, quien junto a la distribuidora transnacional RCA Víctor (perteneciente a BMG y que posteriormente formaría la etiqueta “rock en tu idioma”) grabarían gran parte del rock and roll mexicano. Después se forma Orfeón en 1957 dirigida por el sobrino de Emilio Azcárraga, Rogelio Azcárraga. Posteriormente surge Musart de las filas de Orfeón. De tal manera que, para finales de los años cincuenta, son cinco las principales disqueras, tres nacionales y dos transnacionales: Peerless, Musart, Orfeón, RCA y CBS. Son los primeros años de internacionalización y como tal, tanto RCA y Orfeón lanzaron estrategias de expansión de mercado para distribuir lo local-tradicional a Europa y Asia, así como en América latina. (Zolov, 2002: 5). Por ello, no extraña que los Locos del ritmo con su canción Mr. loco tuvieran cierto éxito en Japón.

“Las disqueras, sean internacionales, multinacionales o transnacionales, son estructuras que operan como entidades privadas o corporaciones privadas de accionistas, y en tal operación incluyen un modo de producción que incluye la creación, manufacturación, marketing, ventas y distribución de la música grabada. Son filtros para la selección, producción y difusión de formas culturales.” (Thompson citado en De Garay Sánchez, 1993: 45).

Los sellos que se desprenden de las compañías disqueras son las que forman, desarrollan y promueven a los artistas.

“En 1991 en México las grandes compañías graban a quince grupos de rock y en las compañías independientes, cerca de ochenta grabaciones en elepés, compactos y cassettes. Principalmente sellos como: Grabaciones Lejos del Paraíso, Discos Pueblo, Discos Gas, Discos Denver, Avanzada Metálica, Discos Rockotitlán, Seman Baker, Magia records o Discos Pentagrama.” (De Garay Sánchez, 1993: 42)

La producción es muy mínima comparada a otros países como Argentina o España, la razón es quizá algo que, en experiencia y vivencia de los propios grupos, suele suceder al enfrentarse con la industria cultural y los famosos contratos: “Dentro de la lógica de

producción, el contrato discográfico con las compañías establece una serie de relaciones conflictivas y tensas, llegando incluso a la zona interminable de lista de demandas legales entre grupos y compañías.” (Ibíd., 1993: 47).

Aunado a esto, la dificultad de colocar un éxito en la radio para la difusión masiva tiene razones de acceso a recursos de las bandas como el llegar a grabar con calidad un demo o un disco. Varios periodistas señalan como cáncer del rock, el proceso y hecho mediante el cual las bandas se prestan a prácticas ilegales como pagar por tocar, cobrar simbólicamente por una tocada o, participar en la llamada payola, que es la cantidad de dinero que se paga a la radio para que cierta canción sea sonada.

Hasta la fecha, esto provoca un atraso, pues se sigue dando en el aspecto que los promotores ahora arman una especie de combo de grupos que serán los afortunados de ser difundidos tanto en radio como en festivales a pesar de no tener talento musical, o cierta aceptación popular. Construyendo así, la popularidad de las bandas y su promoción, pero no su aspecto popular y su calidad artística como banda.

Sin duda, esto repercute y tiene relación, en el aspecto de la apreciación musical y el arte discográfico de bandas extranjeras sobre las bandas nacionales y que, por ende, explique en parte, por qué se paga más por los espectáculos extranjeros con calidad que por los locales con escasos recursos. La industria cultural en México no tiene bases históricas especialmente en el rock, sino en otros géneros musicales que tienen mayor demanda de popularidad, siendo así que, lo llega a tratar de igual manera en su producción, cuando en realidad, necesita de gente y otro tipo de estructura para su construcción.

Esto último también es señalado por periodistas quienes, a su vez, responsabilizan al público por su falta de apoyo al músico en sus presentaciones o ventas de discos. Debate que se ha convertido en un interminable “yo acuso” a las razones y el deber de crear la escena del rock, saber si es el músico, el público o el periodista y por qué no, el teórico, ha tenido y acumulado más consecuencias del atraso musical. Aquí se le da mayor peso al músico como aquel sujeto creativo que ofrece y le ofrecen los elementos para construir los atributos con sus recursos (escasos o abundantes) y sus decisiones o acciones sociales. Ya que, no se debe olvidar que interesa su alcance como colectivos o agrupaciones, más allá que de sus logros personales o hechos biográficos.

En México, la industria musical especializada en rock²⁰ se encontró con la dificultad de beneficiarse y construirse ante el poco interés y consumo de la gente por él, hecho que tendría como consecuencia la inclinación por formar una elite de culto periodística, que paulatinamente construyó lazos muy cercanos con los músicos, logrando así, una crítica musical suave e incluso sin objetividad hacía los trabajos musicales. A la vez, que la necesaria mezcla de artículos e imitaciones de periodistas extranjeros fue una alternativa penosa para el logro de llamar la atención del público. Incluso, llegaron a fusilarse o traducir y copiar los textos de revistas en inglés al español. Por otra parte, ante este escaso consumo, surgió otra necesidad, la de mezclar a los grupos de otros países hispanoparlantes con los nacionales para poder generar ganancias, como lo fue en su momento el lanzamiento de los discos titulados: “Rock en tu idioma”.

Los canales de difusión del material se hallaban reducidos a espacios como el Tianguis del Chopo y su famoso intercambio o trueque de discos lo que, a su vez, fomentó la socialización de la música en importantes sectores que a posteriori serían especialistas en algún género como el *dark*, electro, progresivo etc. Y que lograron con sus medios, contraponerse a una lógica de la Industria cultural, construyendo la difusión y promoción del rock. Estas redes, posteriormente, desarrollarían las revistas, programas de radios, casas culturales, eventos y demás prácticas simbólicas-creativas, de forma independiente.

Algunos ejemplos de tales revistas especializadas en el rock son las siguientes: Notitas musicales, México canta, Conecte, La piedra rodante, Dimensión, pop, sonido, Comrock, Rockpress, Atonal, Rock américa, Banda rockera. (Ibid., 1993: 59). Además

²⁰ En este punto es importante señalar que en el año 2014 se llevó a cabo un evento titulado: *Seminario de periodismo y rock en México un recuento*, en el espacio alternativo *Multiforo Alicia* que se encuentra en la delegación Cuauhtémoc, colonia Roma. El cual arrojó mucha información adicional sobre el tema, ya que la mayoría de los ponentes pertenecientes al periodismo, estuvieron de acuerdo en algunos vicios y errores de la prensa rockera a lo largo de su historia como: la falta de documentación oficial, un periodismo objetivo referente al rock hecho en México, una autocrítica, etc. Una situación con la que ellos han lidiado por décadas y lo que supone una problematización de hallar datos concretos en medios impresos. Dentro de los ponentes que se dieron cita estuvieron: José Javier Navar, Walter Schmidt, Federico Rubli, Warpig, José Luis paredes, Marcos Hassan, Chava rock, Victor Manuel Alatorre, Roli, Pablo Queipo, Mauricio Hammer, David Cortés, Hugo García Michel, Ricardo Bravo, Francisco Zamudio, Benjamín Salcedo, Julián Woodside, Rafael Villegas, Juan Carlos, Patricia Peñaloza, Mario Villagran, Rulo, Antonio Malacara, Mónica Maristáin, Arturo flores, Iván Nieblas, Bartolomé del Mar y Jimena Alarcón.

de las revistas como La Mosca, la cual, mantuvo una postura crítica, pero a la vez beligerante con el rock hecho en México, a tal punto que, debatió la inexistencia del mismo, visibilizando su minimización y complejo musical, llamándole de manera peyorativa con el término “rockcito”. Aunque, si se revisan sus artículos sobre el rock en México, no era tal cual, más bien, su postura estaba del lado del arte por el arte y de un rock “sin nacionalismos”, o como señala actualmente su exdirector, Hugo Michel, se tiende siempre a esa maniaca propensión por el “rockero mexicano” en ponerle mariachi y cumbia a todo, como salsa a los tacos, logrando así, un sonido de tropirock. Lo cual encaja en una finalidad por obtener una identidad de lo mexicano que muchos grupos pretendieron resaltar.

“en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad. En lugar de exponerse a este fracaso, en el que el estilo de la gran obra de arte se ha visto siempre negado, la obra mediocre ha preferido siempre asemejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad. La industria cultural, en suma, absolutiza la imitación.” (Adorno, 1998: 175)

Otras revistas más como Nuestro rock, Rock Stage, Códice rock, Opción sónica, también ayudaron a la difusión, pero con el problema de su corta duración o como se expresa en una frase transmitida por los directores: la supervivencia por superar los siete números publicados.

El primer sello que intento abrir paso a un rock hecho en México fue Comrock (compañía de rock) surgido en 1985, ofreciendo un catálogo de discos y compilaciones. Su comienzo fue con el lanzamiento de “Éxitos de”, un disco que recopilaba dos canciones de cinco grupos como los aún llamados Kenny & the electric (“Me quieres cotorrear” y “A woman in love”), el aún llamado Dangerous rhythm (“Marielito”, una de las primeras canciones que fusionaron ritmos afrocaribeños con el rock y “Modern Minds”), Punto y aparte (“Don’t cry for the radio” y “Heart break”), Mask, de donde saldría José Fors, que después formaría el grupo La Cuca, y no menos importante, el baterista generacional Jorge Amaro “La Chiquis”, que estuvo en varias agrupaciones, entre ellas Neón y Fobia (“I’m the fox” y “Goingdown”), y Los Clips (“Una buena lección” y “El final”).

Como se puede observar, todavía el rock tenía un fuerte lazo con el idioma inglés como medio útil para llegar a una industria nacional e internacional. Posteriormente, el sello lanzó LPs ya con los nombres castellanizados de Kenny y los eléctricos y Ritmo

Peligroso, así como un álbum emblemático del ya también transformado El Tri con “Simplemente”, además de “Metal caído del cielo” del grupo Luzbel, pioneros del metal en México, y por último el álbum “The Fox” de Mask. (ROLLING STONE, 2015: 50)

Detrás de este sello se hallaba un nombre que fue clave para el rock. Si él fue el presunto culpable de que el rock cayera durante más de una década con la mentada de madre realizada en Avándaro, también sería uno de los responsables de lanzar a grupos en este renacimiento comercial, se trata de Ricardo Ochoa, ex cantante de los grupos Peace and Love y náhuatl. Él, junto con Carlos Ávila, dueño de estudios Golden, el publicista Juan Navarro y su pareja Chela Braniff formarían el sello. La distribución, así como las giras nacionales, corrió por cuenta de Discos WEA.

Lamentablemente el sello quebró en medio de una serie de supuestas crisis económicas y por falta de remuneración de las regalías, lo que llevó a un enfrentamiento entre Ochoa y Ávila. La época y situación impedía que empresarios extranjeros arriesgaran su dinero para el rock nacional, por lo que apostaban a las tendencias de afuera, siempre remunerativas. Y he aquí una de las causas más cercanas a la cultura estatal heredada, el luchar con varios frentes y elites, como lo expresa Chela Braniff:

“la lucha fue demasiado fuerte contra todos: contra el gobierno, que no dejaba que hubiera conciertos, contra los mismos grupos, contra las esposas de los integrantes de los grupos (las managers), contra el sindicato de músicos; Venus Rey y sus secuaces no nos dejaban grabar porque teníamos que pagar una fortuna. Teníamos que grabar en los estudios de madrugada para que no estuviera el del sindicato.” (Ibíd., 2015: 51)

Rock en tu idioma, etiqueta de RCA-Ariola nacida en 1987, surgió a través de un concurso hecho por el ejecutivo Herbe Pompeyo. Aportó el apoyo requerido para la difusión del rock hecho en México por medio de empresarios españoles y argentinos que promocionaron a grupos de sus países para poder promover al de México. Con la llamada “movida española” grupos como: El último en la fila, Nacha pop, Alaska y Dinarama, Duncan Dhu, Olé olé, Danza invisible, Los Toreros Muertos, Orquesta Mondragón, así como los grupos Mecano, Hombres G, La Unión, Miguel Ríos y por qué no, a Joaquín Sabina, se darían a conocer en el país.

Por otra parte, el rock argentino, entre los años de 1986 y 1987 con los sellos CBS, WEA, Polygram y EMI, exportaba artistas como Miguel Mateos, Zas, Fito Páez, Enanitos verdes, Andrés Calamaro, GIT, Charly García, y posteriormente a Los

Fabulosos Cadillacs, Los Auténticos Decadentes y Los Abuelos de la nada. Y por supuesto a Soda Stereo, quien marcó un parteaguas del rock en español.

Tal llegada extranjera le mostró a México la seriedad de una composición más denunciante y contestaría, pero a la vez pop y comercial, así como una profesionalización de la ingeniería de sonido usada en los conciertos masivos. Tal suceso, se puede deber entre otras cosas, al hecho de que Argentina después de la guerra por las Malvinas contra Inglaterra, se prohibió cantar en inglés, lo que benefició en su construcción poética-musical más allá del encapsulamiento del rock. (Plotkin, 2015: 26)

Tal sello trató de agrupar al rock en español con grupos mexicanos que buscaban diferenciarse sonoramente de los argentinos y españoles, como Los Amantes de Lola, La Maldita Vecindad, Fobia, Neón y Caifanes. También logró que se confrontaran opiniones, por ejemplo, con una parte de la onda chicana que lo veía como la parte fresca y mercantil, ajena a la contracultura hecha años atrás, y, por otro lado, con la parte de la nueva generación que buscaba lo vanguardista en su sonido mexicano. Lo curioso y paradójico, es que las nuevas bandas hallaron en el “pasado particularizado” o “pasado selectivo” algunas de sus fuentes auténticas, rebeldes y contraculturales. Es decir, retomaban lo que les parecía como mexicano, sea lo autóctono, colonial, revolucionario o nacionalista, de una forma melancólica, como si lo que dijera José Agustín, el indígena le hereda al mexicano ese blues triste y sufrido que sale en la forma de cantar y ejecutar un instrumento.

Otros sellos importantes en el desarrollo y difusión del rock en español fueron sin duda los siguientes: Culebra Records²¹, un subsello de BMG nacido ya en los noventa con antecedentes en rock en tu idioma, dirigida por el guitarrista y vocal de la agrupación Neón. Lamentablemente tal sello desapareció a finales de los noventa. Curiosamente su mayor distinción fue que la mayoría de sus bandas tuvieron un activismo político, identificándose con la lucha del movimiento zapatista y organizando conciertos.

²¹ Grabó a grupos nacionales y extranjeros como: Soda Stereo, Miguel Mateos, Radio Futura, Rata Blanca y Los aterciopelados, sacando discos y compilaciones como el “De la Raza Pa’ la Raza” de grupos y artistas como: Cecilia Toussaint, La Lupita (con los discos “Pa’ servirle a usted”, “Que bonito es casi todo” y “3D”), Tijuana No (con el “NO” reeditado ya que primero lo habían grabado con la disquera independiente “Rock ‘n’ roll circus”, y el disco “traspasores de la ley”), La Castañeda (con el disco “Servicios Generales II”, el mismo caso de Tijuana No, “El globo negro-locusniger” y “El hijo de plata”), Toxodeth (con “lo más movido de la realidad”), Fratta (con “Romántico Desliz” y “acústico desliz”), Santa Sabina (con su disco homónimo “santa sabina”, “símbolos”, cuyo ingeniero de sonido fue Andrew Belew ex guitarrista de King Crimson, el disco “Babel” y “El concierto acústico”), Botellita de Jerez (con “forjando patria” y “Superespecial Un Plug”), Los Lagartos (con “confesiones a manuela” y “pelotas”), La Cuca (con “la invasión de los blátidos”, “QK2 Tu cuca madre ataca de nuevo” y “la racha”), Titán (con “terrodisco”), Antidoping (con “búscalo”), Banda Bostik (con “En el camino”), Garrobos (con “Sacude el cráneo”), La concepción de la luna (con “el dolor al placer”).

Otro sello importante fue Discos Manicomio de la disquera Universal Music y Polygram²², con el mando de Marcelo Lara, quien sería gerente de reactor 105.7 y miembro del grupo Moderato. Otro subsello aún más importante fue sin duda Surco²³ de 1997, liderado Gustavo Santoloalla, ex integrante de la banda argentina Arco Iris, y Aníbal Kepel.

Por su parte las compañías y disqueras independientes también lograron impulsar a muchas bandas en sus inicios, destacaron, por ejemplo: “Discos Denver”²⁴, la mencionada “Opción Sónica”²⁵, “Pentagrama”²⁶ y “Fonarte Latino”²⁷. Pentagrama es importante por grabar en 1980 el disco Sesiones con Emilia, con Jaime López, Emilia Almazán y Roberto González, ya que impulsó la salida de canciones originales de los grupos.

Por otro lado, la radio como complemento de la industria cultural, aportó ciertas estaciones dedicadas al rock nacional e internacional, formando una especie de frente o resistencia ante la popularidad de otros géneros, o la alternativa necesaria, demandada por el público. A esto hay que sumarle, la apertura estatal, ya inevitable, para su difusión dosificada.

Una de las primeras estaciones fue Espacio 59, de 1987 por la frecuencia AM 590, sustituta de La Pantera radio 590, que tuvo el propósito pionero de transmitir únicamente rock nacional, sin embargo, sólo duraría año y medio. Esta estación perteneció a otro emblema Rock 101, quien emitía rock nacional e internacional. Otra fue Estéreo Joven nacida en 1983 y que duró hasta 1993 para cambiar a Conexión acústica, ya perteneciente al grupo IMER y, posteriormente a la importante Orbita 105.7, la primera en transmitir la denominada “nueva canción” con exponentes como Cecilia Toussaint o Jaime López.

²² Su identidad a finales de los noventa se destacó por promocionar a bandas de la llamada Avanzada regia como: Resorte, Control Machete, Zurdok, La Flor de lingo y a grupos como La gusana Ciega y Los Estrambóticos. Estaban más inclinados por promocionar a bandas de hip hop.

²³ Impulsó producciones como la de Molotov con “Dónde jugaran las niñas”, a Café Tacuba, Fobia, Julieta Venegas, La maldita vecindad y de los internacionales a Bersuit Vergarabat con “Libertinaje”, Árbol con su homónimo y Juanes con “Un día normal”. (Rock Stage, 2005).

²⁴ Quien grabó gran parte del rock urbano con Trolebús, El Haragán y Banda Bostik.

²⁵ Con la dirección de Edmundo Navas conductor de radioactivo, grabó a Riesgo de Contagio, Hocico, Los Ezquisitos, Julio Revueltas, el primer disco de La Barranca, El Clan, y a grupos extranjeros como Human Drama, quebró por rivalidades parecidas a las de Comrock.

²⁶ Dirigida por el empresario argentino Modesto López, lanzó una parte del rock rupestre con Rafael Catana, Nina Galindo y Rockdrigo González, después lanzaría también a La Castañeda, Trolebús y Mamá Z

²⁷ Apoyó a la trova y al rock con Sara Valenzuela, Las Víctimas del doctor Cerebro, Patita de Perro, Eufemia y Monocordio

También estaba Radio éxitos 790 que se convertiría en Universal 92.1, y Radio Capital que desapareció en 1989. Rock 101 surge del fatal terremoto de 1985, perteneciente al Núcleo Radio Mil, y donde presentaban una nueva forma de hacer radio más hablada, informativa y noticiosa. De las más importantes de este núcleo fueron WFM, Rock 101, quien duró de 1984 hasta 1996, con los importantes descubrimientos de locutores como: Benjamín Salcedo, Jordi Soler, Clauzzen Hernández, Iñaki Manero, etc., y la citada Espacio 59, que concluyó en 1990 (Palacios, 2015: 92-93).

Radioactivo 98.5, nacida en 1993 otra estación que transmitía rock nacional con promocionales novedosos y discos de aniversario terminaría transmisiones en 2004, de sus locutores destacaron, Fernanda Tapia, Olallo Rubio, el Warpig, Ricardo Zamora y Pepe Campa. Orbita 105.7 nacida en 1995, en sus inicios transmitían metal, rock urbano y literatura, duró nueve años hasta 2004 donde se hizo una combinación de locutores con radioactivo para formar Reactor.

Otro canal de difusión novedoso para las industrias internacionales fue la llegada del video, medio audiovisual que le permitió a los grupos auto-inventarse o ampliar las ideas y narrativas que les eran más identificables para su género musical. Surgió la industria audiovisual, una conjunción de música e imágenes que, para muchos autores, representó un abuso por parte de las bandas para suplir la ausencia real de un talento musical o a la música misma.

De esta forma y aunado a la transmisión de los conciertos junto a la participación de los grupos en los muy diversos programas de entretenimiento en la televisión, la creación en agosto de 1981 de la Warner Amex Stallite Entertainment Company Launched Music Television (MTV)²⁸, le abrió al rock una perspectiva de desarrollo inimaginable: los videoclips. (De Garay Sánchez, 1993: 74). Junto a la innovación de los conciertos en vivo que se presentaron en formato de *unplugged* o acústicos en directo.

Tales videoclips tenían la clasificación de performance, presentaciones en vivo o en estudio de la canción, eran una especie de “mini cine”. Para García Canclini fueron el reflejo de un género posmoderno mezcla de música, imagen y texto, trans-temporal por su reunión de melodías e imágenes de varias décadas (Ibid., 1993: 77). Así se llegó al

²⁸ Tal canal de MTV en México fue transmitido vía tele de paga, por Cablevisión, quien sufrió también la clausura de algunos videos por parte de la Secretaria de Gobernación por considerarlos inmorales. Después la cadena Multivisión los emitió para el reducido público que iba en aumento, algunos videos también se programaron en Televisa, pero sólo en algunas horas nocturnas de la semana. Así de globalizadas estaban las cosas con sus debidas protecciones: preventivas-anti-nuevos-estallamientos-rebeldes-juveniles

punto en que los grupos no sólo creaban música, sino también una imagen con relación a su nombre que podría volverse una marca. Lo curioso es que la imitación no se hizo esperar y varios grupos mostraron visualmente sus influencias anglosajonas.

Cabe señalar que tal innovación también fue usada para los intereses comerciales pues como señala Víctor Roura, y a la vez Juan Villoro, para esta época de fines de siglo, el rock tuvo mayor difusión en videos por el simple hecho de que perdió su ideología trasgresora-contracultural, es decir, una vez que el Estado observó que el rock era un género inofensivo, le dio apoyo por medio de la industria cultural. Roura refiere que incluso fue la época del rock de niños, estrategia para que las nuevas generaciones observaran al rock como un género *ligh* sin ningún peligro social.

“Gortari acepta el rock porque es símbolo de dólares...se rompe el mito de que el rock era satánico, insultante, degenerado y provocador de drogas...ya no representaba esa simbología...dos años antes (1988) televisa comenzaba su campaña de rock para niños en la pantalla casera (con Timbiriche). El rock iba a simbolizar dolarización y dominación juvenil, ninguna otra cosa...al rock lo hacía subversivo no su público, sino las mismas autoridades al prohibirlo, pues muerta la posible subversión, ya nadie teme de las ideas expansionistas y distorsionadas del rock. Esta corriente musical ya no convoca mítines enardecidos sino convivencias sacarinas (dulces)...muerta la ideología originaria del rock...puede entrar por la puerta grande sin ninguna dificultad.” (Roura, 1999: 51,55)

Juan Villoro determinaría que el rock ante su nula capacidad de recuperar su lado de protesta, su búsqueda de lo interior (ya que en los setenta se acercaba a corrientes marxistas y maoístas), e inventiva instintiva de placer, era ya de risa pensar que en los noventa algún grupo de rock pretendiera transformar el mundo con los medios culturales ante la era de la globalización: “las utopías parecían muertas, los grandes temas huelen a raro, la ciudad de México se entregaba al abrazo final de la inversión térmica, sólo hay una cosa para celebrar el siglo XX, que a lo mejor no hay siglo XXI... (Villoro, 1994) pues el futuro ya no es como antes”, como también lo expresaría en alguna ocasión Fernanda Tapia.

Es decir, el fin de siglo planteaba una mayor difusión y producción del rock en español y hecho en México, pero a la vez que lograba entrar a escenarios y espacios donde antes fue rechazado, se hallaba ante la polaridad de dos discursos que le representaron retos. El primero en el estar expuesto a la industria con sus matices controlados, o lo que “popularmente” se conoce como: ser “vendido o ser un producto más” y, segundo en

enfascarse en un género de donde quizá el fin último sea sólo componer y vivir para el rock sin toda la gran oportunidad de ser parte de la maquinaria industrial. La dicotomía estaba en el aire y muchos músicos plantearon desde su trinchera y preferencia, su muy particular forma de vida que simbolizaba imaginativamente al rock o su identidad socio-musical.

i. LA COMPLEJA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES SOCIO-ROCKERAS (ISR)

Si bien se reconoce el papel de una cultura estatal y una industria cultural, el crédito de hacer rock no merece dejar de lado el importante quehacer de los sujetos, quienes estuvieron y están delante de lo que llamamos la identidad del rock. Personajes cuyo discurso y acción sostienen a toda esa imaginación cultural expresada en simbolismos propios. Eric Zolov hablaba, por ejemplo, de un Estado cuya modernización a mediados del siglo XX, penetró en las ciudades, principalmente en el DF, y que logró hacer una fragmentación de clases, los pobres considerados por la clase media como clase desordenada y carente de las buenas costumbres. (Zolov, 2002: 19) Y los pobres, señalando a los de clase media como fresas y burgueses. Esto logró dividir a un rock que se reflejaría y distinguiría en su producción e incluso, con una identidad hecha por zonas y territorios del país.

La memoria socio-musical que ‘estetiza’ a esa simbología imaginativa que rodea al rock, se encuentra no sólo en los hechos expresados por periodistas y teóricos, sino que se encuentra en la voz, gesto, recuerdo y pensamiento con que cuenta un músico como sujeto u “homo-estético” histórico. Vale la pena rescatar ese mundo sonoro por medio de ellos, en quienes recae, mayormente, esa construcción de identidades y de una identidad del rock en México.

El rock para las identidades juveniles pioneras, les permitió mostrar un lado lúdico alternativo a la cultura patriarcal de la familia posrevolucionaria, les sugirió una comunicación global con esperanzas de llegar a la modernidad y acceder a un mayor consumo material. Además de contribuir en la ruptura de padres e hijos, donde aquello fue “una rebeldía hacia el autoritarismo patriarcal y a un individualismo desenfrenado” (Ibíd., 2002: 22).

El rock representó en una primera etapa un conflicto intergeneracional, un repudio a los valores autoritarios, una liberación del cuerpo, un consumismo acelerado, un desafío a

las tradiciones, como a las relaciones entre los sexos, las jerarquías sociales y los significados mismos de la identidad nacional. Un espejo, como lo llama Zolov, para reflejar las aspiraciones y angustias de las sociedades (Ibid., 2002: 24) o como lo expresaría Javier Solorzano en el documental sobre Molotov *Gimme the power*²⁹, el rock es esa música que expresa el discurso de nuestro malestar, o como también lo dice la autora Carmen de la Peza, es parte del murmullo social y un lugar de enunciación, un espacio de expresión de acuerdos y desacuerdos, conflictos y diferencias que se expresan con matices múltiples”. (De la Peza Casares M. D., 2014: 12)

Pero ¿qué expresan los sujetos ante la cultura estatal, la industria cultural y cuál es su muy particular punto de vista sobre los hechos, que imaginativamente, significan a través de las canciones, performances en conciertos, entrevistas y acciones durante la construcción de la identidad del rock en México? En ese sentido de duda, el rock hecho por los sujetos se sitúa en un territorio, “*en un espacio público que se conflictúa y donde se expresa la libertad ciudadana.*” Sobre todo, en los hechos como del 68, el festival Avandaro, los hoyos fonquis y su relación con la sociedad civil en el 85 y los zapatistas, reflejarían con un particular sonido:

“se formaron múltiples colectivos, con algunos roqueros unidos a los universitarios. Colectivos de músicos como Serpiente sobre Ruedas AC (fundada en 1995 por Guillermo Briseño, quienes grabaron un disco ‘Va por Chiapas’ que reunió a grupos como Café Tacvba, la Maldita Vecindad y a extranjeros como Mercedes Sosa, Fito Páez, Los Tres, etc.), La bola (colectivo de la ENEP-Iztapalapa) y Paz, Baile y Resistencia (colectivo convocado por la Maldita Vecindad”. (Ibid., 2014: 51-52) (De la Peza, 2014: 51-52)

El rock se resignificó a raíz de estos conciertos organizados por colectivos de los propios grupos y jóvenes universitarios y, halló una forma de crear rebeldía y contracultura a raíz de la necesaria politización que vivía el país. “*El rock es un espacio de información, reflexión y deliberación pública*” (Ibid., 2014: 54). Es decir, se tomaba una identidad politizada como estandarte de su identidad, el punk fue un ejemplo de ello, con el grupo Atoxxico presentándose en las islas de CU y en el paro estudiantil de la UNAM de los noventa. Pero las televisoras también organizaron conciertos como: “Unidos por la paz” en el Estadio Azteca, años más tarde en 2001, donde participaron el

²⁹ Documental del director y locutor Olallo Rubio del año 2012.

grupo, siempre polémico entre las discusiones si en verdad deberían catalogarse como grupo de rock: Mana y los Caifanes.

El fin de tal evento, fue lograr la paz y el respeto a los indígenas, hecho que, otros grupos como La Maldita Vecindad lo tomarían como “*una forma de presión y manipulación mediática para que lo zapatistas firmaran la paz sin estar cumplidas sus demandas*” (ibid., 2014: 55-56). Es decir, el rock estuvo cruzado, por lo que se señalaba renglones anteriores, por quienes en sus conciertos se comprometen con las funciones sociales de la música y en representar al pueblo, y quienes buscan de forma alterna un arte por el arte, pero se comprometen de igual forma con la coyuntura política y social a partir de su interés individualidad. Si observamos bien, ambos casos mostraban iguales posturas de fiesta y compromiso con lo social sólo que por diferentes vías.

Los medios de comunicación ante la irrupción de sujetos que vestían y gustaban de estilos de música diversa y ajena a las tradicionales, se vieron en la necesidad de abrir espacios. Así las llamadas tribus urbanas, subculturas, agentes culturales-subalternos, identidades juveniles e identidades socio-musicales, contraculturas, etc., formaron parte de la teatralización televisiva que les era necesaria para explicar la existencia de estos “fenómenos” irruptores y anormales. Curiosamente abundaron programas de televisión y radio, donde sujetos intentaban explicar lo que supuestamente eran o pretendían ser frente a las demás propuestas estéticas. Aquello fue un teatro bizarro donde las diferencias se aparentaban y la teatralización de las culturas juveniles se vulgarizaba como la simple etapa adolescente y juvenil de incompreensión.

Y en ese tenor, interesa saber qué las describe como identidades socio-musicales. Un primer acercamiento es su vínculo histórico, espontaneo y temporal con las generaciones pasadas, pues surgen de un desarrollo y una continuidad y, a la vez, de una ruptura que conlleva a una serie de polaridades manifestadas en los diversos estilos y subgéneros del rock, ya que dichas identidades apelaron tanto a lo retrospectivo como a lo prospectivo en su inventiva de componer canciones. (Sánchez, 1998: 14)

Y es por ello, que conviene retomar el punto de vista del autor Sergio Puyol, el cual sintetiza lo que la gran mayoría piensa: “el rock al final del siglo XX se halla ante el cuestionamiento y señalamiento, cada vez más agudo, de saber sí lo que abundó en esta época es rock o qué clase de música es, o sí se está en una crisis semántica de reconstrucción del concepto rock.” (Puyol, 2007: 143)

Sin duda esta investigación busca ese objetivo, replantear la semántica del concepto. Pero no deja de lado la génesis del discurso, pues los llamados retrospectivos: rockeros que estuvieron influenciados por un rock clásico, defenderían el pasado como la regla para medir lo actual, y los prospectivos: rockeros que buscan en las fusiones e inventivas tecnológicas o de actitud, la renovación del concepto desde otros medios.

Ahora bien, existen dos términos que podrían definir el papel de las Identidades socio-musicales. Uno es la “teatralización imaginaria de lo social” y el otro es “el imaginario social radical”. El primero es expuesto por García Canclini, cuando se retoma al pueblo para que sea parte de la cultura popular por medio de su palabra o discurso en el análisis social. Esto lleva a entender por sí mismo al entorno social donde se expresan los sujetos con su obra ya sea artística o útil. Además de señalar que lo popular es resultado de procesos contradictorios, pues no es pertenencia única de una estructura, sino una construcción en constante cambio. Tal teatralización de lo social, canalizado por el análisis social, imagina que la multiplicidad de acciones micro grupales engendrará algún día transformaciones en el conjunto de la sociedad, superando su lucha con el Estado y las industrias culturales. (García Canclini, 1990: 251)

El segundo está en el imaginario social radical, propuesta hecha por el autor Cornelius Castoriadis, como una construcción donde se describe al sujeto revolucionario-autónomo en la contemporaneidad. Este autor, bastante complejo en su pensamiento social, antes señalado por la creación del imaginario social, construye una serie de términos con base a sus conceptualizaciones en lo político. Por ejemplo, para él, este último se encuentra en todas aquellas instituciones cuyas prácticas dentro del gobierno, forman una regulación formal y que logran ejercer un poder explícito sobre los miembros de la sociedad. (Ibañez, 2005: 103).

Para Castoriadis, la concepción de la sociedad es vista como una “creación” en sí, una “auto creación”. Lo que implica que no puede obedecer a principios estrictamente deterministas y abre la posibilidad de darle crédito a los sujetos quienes de alguna u otra forma creativa de “auto creación” se motivan para no ser actores pasivos de control y si sujetos irruptores de la llamada historia viva.

Castoriadis indica que, para lograr tal estado auto-creativo de la sociedad, se necesita basarse en la construcción de una autonomía en su condición deseable, y sólo es alcanzable mediante la práctica: “Los sujetos, por lo tanto, si son autónomos, serán seres

capaces de conocerse a sí mismos reflexivamente, bajo las leyes de existencia, además de tener bajo su capacidad creativa, la decisión acerca de su propio modo de ser y, enjuiciar de forma crítica el entorno para modificarlo” (Ibid., 2005: 110).

Por tal motivo, tal práctica autónoma se relaciona con ese imaginario social radical que no es otra cosa que lo instituyente ante lo instituido, siempre en constante conflicto por no transformarse en lo segundo. Para este trabajo, ambos conceptos permiten que las Identidades tengan un papel, no sólo en contraposición con las otras dos categorías, sino que, participen como dicen estos dos autores, en la creación y transformación de la sociedad para la construcción de la identidad del rock.

Tal categoría engloba el accionar de los sujetos del llamado fin de siglo en la esfera pública, ya sea de forma política o estética. Conviene en este caso enunciar un marco de donde surge el concepto de las llamadas identidades socio-musicales. Está en la aparición del libro “El tiempo de las tribus” en 1988, producto de las circunstancias sociales de la juventud heterogénea alrededor de la sociedad globalizada, del sociólogo Michel Maffesoli, quien aportaría la etiqueta conceptual y metafórica para las nuevas identidades juveniles, irruptoras en el espacio ciudadano y, caracterizadas por sus rasgos estéticos, afectivos o pasionales más que racionales.

El autor las define por ser “micro-identidades” que priorizan su estética corporal, prácticas y significados culturales, donde la música es un elemento que los conjunta y diferencia de otros grupos. Se citan algunas tribus urbanas señaladas y analizadas a finales de los años ochenta y noventa como: “los cholos”, “metaleros”, “darks”, “góticos”, “gruperos”, “sonideros”, “rastas”, “skin heads”, “hardcore”, “hip hoperos”, “raperos”, “raves”, “tecno”, “skey”, “skatos”, entre otros más. Los cuales tuvieron sus antecedentes históricos-interculturales en un proceso migratorio como lo fueron los pachucos, chicanos o cholos con su identidad fronteriza y de participación en redes sociales, de amistades o, en redes efímeras y transitorias como los son hoy en día en las redes virtuales.

Se parte de la separación conceptual oportuna que Maffesoli hace de la “identidad”, descrita como esencialmente individualista, en comparación con la de una “lógica de la identificación”, analizada como una forma colectiva. También define a la “cultura del sentimiento” como la atracción hacia algo por medio del deseo, el ocio y el gusto, y que, al momento de socializarlos con pares, surgen los valores de ética. Por identificación, se

entiende como la adherencia a un colectivo sin que haya la necesidad moral de ser castigado por permanecer o no en él: “es ésta la ética de la estética: el hecho de experimentar algo de manera conjunta, que constituye un factor de socialización.” (Maffesoli, 1998: 17).

La identificación adhiere a las personas para conjuntarse en uno o en una serie de grupos alternos, a la vez que produce un narcisismo colectivo construido por una mitología específica, además de ser vivida intensamente: “este narcisismo, pone acento en lo estético, promueve tal modo de vida, tal ideología, tal uniforme para vestir o tal valor sexual, es decir, aquello que tiene el carácter de pasión compartida.” (Ibíd., 1998: 18).

Y a finales del siglo XX, los rockeros mexicanos se conjuntaron para adherirse en esa búsqueda por lo mexicano como identificación, por rescatar un pasado que consideraron parte de la unión de una comunidad que se auto-creaba por medio de la cultura del sentimiento y, por lo tanto, una ética basada en esa estética.

“estas relaciones se vuelven animadas...de una manera orgánica (aquello que mantiene juntos los elementos contrarios, incluso opuestos...la posmodernidad sería esta mezcla orgánica de elementos arcaicos), el vínculo social se vuelve emocional...una manera de ser (ethos) en lo que lo primordial será lo que se experimenta con el otro...una ética de la estética...una estética que nos permite comprender este estar-juntos desordenado, versátil y completamente incomprensible sin este factor: la socialidad...apela a una razón sensible... a una lectura del desafío que representa la heterogeneización galopante de nuestras sociedades...una ética en el sentido que permite que a partir de algo que es exterior a mí se pueda operar un reconocimiento de mí mismo...uno se reconoce en el prójimo, a partir del prójimo.” (Maffesoli, 2007: 10, 11, 13, 32)

Compara a ese narcisismo colectivo que deviene del tribalismo, con lo que los alemanes llamaron “mundo de vida” y que reinterpretemos como “la vida cotidiana” en América Latina. Tal tribalismo contiene, por lo tanto, una sensibilidad colectiva, un sentir y una experiencia en ese algo en común para la existencia social. Y si bien, Daniel Bell aclaró que la cultura está referida a las formas simbólicas expresadas imaginativamente en la existencia, tal sensibilidad concuerda con la manifestación de expresividad mediante la identidad musical, también descrita por Simón Frith como la experiencia vivida en la música.

Maffesoli propone la existencia de un “homo aestheticus”, sucesor o agregado del “politicus” y “economicus.” Tal hombre estético lo caracteriza por anteponerse al individualismo racional, ya que privilegia a la estética mítica, a la vez que funciona para expresar durante un tiempo determinado, el genio colectivo. (Ibíd., 1998: 21).

Asegura que, para existir, al igual que Castoriadis con el imaginario social, el sentimiento en cada época hace perdurar a una sociedad en el anclaje de lo mutuo, de lo simbólico: “sino es la historia, el futuro y sus proyectos, son los espacios donde circulan las emociones, afectos y símbolos y, ese espacio es donde circula la memoria colectiva.” (Ibíd., 1998: 23). El espacio en común sensitivo sigue siendo la melancolía por un pasado construido desde la cultura estatal donde también confluyen las adquisiciones globales en lo que se le denominó “fiesta posmoderna” y su carácter de atributos movibles.

Un término que conviene revisar para entrar en el quehacer de las canciones que expresan la melancolía de la que hablaba Roger Bartra, es el propuesto por Carlos Camaleón, con las llamadas “identidades culturales contemporáneas”, las cuales se antepone a las tribus urbanas y que, para él, son denominadas así por el *mainstream* dentro de una “Hidra cultural”:

“Dichas identidades permiten ver al sujeto posmoderno en su acumulación de la diversidad cultural y no sólo construido a partir de las entidades o componentes que realzó la cultura dominante estatal con iconos como Pedro Infante, José Alfredo Jiménez, Tin Tan, Cantinflas, Dolores del Rio, Silvia Pinal, María Félix, entre muchos otros, quienes responden a una identidad nacional con representaciones simbólicas, ante el resquebrajamiento de la identidad posrevolucionaria...una especie de selva donde la unidad ya no está en esa esperanza de construir a un ídolo inalcanzable, cuya vida cotidiana es ajena al común de todo el pueblo; esto a finales del siglo, se diluye y la unidad nacional ahora permite el sentirnos y ser mariachis, rockeros, salseros, ska, punks, darks, troveros, yuppies, juniors, comiqueros, indigenistas, hippies, nortños, gays, chilangos, regios; y un complejo número extensible de identidades culturales. La pluralidad se impone, la hidra en su máxima expresión.” (Camaleón, 2011: 13, 14,15)

Y esto se expresa en el sonido ecléctico de muchas bandas que combinaron los géneros como el new wave, rock clásico, punk, con géneros tropicales o afroantillanos, es decir, se permitían esa libertad de mezclar y hallar fusiones con múltiples identificaciones estéticas.

Los sujetos o las identidades socio-musicales poseen estas características aunadas a esa movilidad que expresa la identidad posmoderna, pues “existe una apertura paulatina del pensamiento a nuevas propuestas, primero en la clandestinidad y después en la aceptación popular, luego en la exaltación (que en nuestros días puede ser toda una industria) y luego en las fusiones, las reinterpretaciones, el retro y el pos” (Ibíd., 2011: 15). Además de un nuevo sentimiento y sensación que comparte con la melancolía: “una ‘neostalgia’, como la nueva nostalgia que surge por extrañar tiempos recientes como si fueran distantes; retomarlas, dramatizarlas y, sobre todo, recordarlas con atuendos o música, es algo común.” (Ibíd., 2011: 36)

Este fenómeno fue evidente en la era del *cover* de los noventa, resignificando éxitos de otros géneros adaptados al rock, hecho que años atrás, el rock inglés hizo con el blues y el *country* o incluso, en el caso más notorio como el de Ritchie Valens con la “bamba”, un *son* veracruzano que proviene del sentir africano y que fue combinada enérgicamente con el rock and roll. Pero en este caso, se retomaron canciones que contribuyen y reflejan esa cultura estatal, como pueden ser los casos de La Lupita con la canción “contrabando y traición” de Los Tigres del Norte, Caifanes con “la negra Tomasa” un *son* cubano, La Castañeda con el bolero “el loco”, etc., o los tributos a cantantes e íconos populares como a José José, José Alfredo Jiménez o Juan Gabriel.

Ahora bien, las canciones descritas como “ese espacio donde el poder se juega de distintas maneras y expresan las voces múltiples que atraviesan a los sujetos, voces de la moral, del derecho, de la tradición, de la familia, de la religión, frente a las cuales los sujetos se posicionan, consciente o inconscientemente, y se someten, las contestan o las subvierten” (De la Peza Casares M. D., 2014: 15). Tuvieron un papel importante al cohesionar el interés particular de diversos sectores de la población, pero, sobre todo, como dispositivos de identificación posmoderna y logro de un sonido característico de las identidades socio-musicales.

A finales de siglo, el país se volcó en una crisis económica, devaluaciones y una incipiente violencia social producto de la ingobernabilidad y falta de legitimidad de una democracia electoral corruptible. Se agravaron problemas sociales como la pobreza y falta de oportunidades de trabajo y con ello, una marginalidad más acentuada. La llamada “cultura de la pobreza” y de las “identidades juveniles” fueron temas que se intentaban relacionar con un análisis teórico para comprender sus múltiples prácticas.

Lo que se entendía, y no del todo, fue que tal exclusión o marginalidad del sistema económico dinamizado por el mercado libre, causaba que tales sujetos buscaran con sus propios recursos, las formas de autoorganización comunitarias y, a la vez, sensitivas para defenderse y afrontar el entorno hostil, e incluso, rechazando acciones de apoyo institucionales que, al paso del tiempo, mostraron ser una cooptación y canalización de los votos para partidos políticos.

Esta supervivencia económica y social, creó en los sujetos una forma de percepción que, trataría desde lo sensible, abordar las problemáticas en las que la sociedad estaba sumergida, al menos así lo reflejaron dos estilos musicales que agruparon a un sector más urbano, ciudadano y marginado: el rock rupestre y el urbano.

De estos surge el análisis comparativo con el blues estadounidense, fuente del rock and roll y el rock, donde en México, además de la génesis de la autenticidad romántica y la música popular-tradicional, se construiría, al momento de componer, una influencia “mexicana” o “latina-antillana” para generar un “rock mexicano”. Serían los solistas, baladistas y grupos de otros géneros, antes señalados como José Alfredo Jiménez con el ranchero, José José y Juan Gabriel con la balada romántica, o Javier Solís, Pedro Infante y agrupaciones como los Tigres del Norte, Los Panchos o los colectivos llamados “sonideros”, entre otros, que darían forma cultural al sonido “mexicano” del fin de siglo.

Las fuentes de investigación social sobre la identidad musical señalan a la inevitable relación con el género musical “corrido”, así como con el mambo, la rumba, el son, la cumbia etc., como los principales géneros que gestarían a las nuevas identificaciones sociales³⁰. Tales conjuntos de géneros tradicionales seleccionados por los grupos rockeros, junto al interés del mercado hecho por la Industria Cultural, desarrollarían a una parte del rock en México.

Tan sólo hay que ver como José Agustín, toda una identidad socio-rockera, describe la importancia de José Alfredo Jiménez en el rock como la fuente del blues y su discurso:

“cantante de los de debajo, de los que sabemos que el dinero maldito “no vale nada”...así reflejó la realidad cada vez más agudizada y peligrosa...ante una pobreza espiritual y material, le cantó a lo único que sostiene esta vida al “mito del amor” y a la desolación...sus canciones

³⁰ Tal como lo desarrollan los artículos en el libro “Música sin fronteras ensayos sobre migración, música e identidad” de Hilar Sánchez, Fernando, México, Cenart, 2006.

están en restaurants, taquerías, metro, taxis,, en la calle, en todo y claro, penetran “son tan buenas que se meten sin que uno se dé cuenta” ...sí, sí mucha globalización, cibernética, tarjetas, etc., pero dentro de nosotros, más de lo que se creía, aún está vivo el México de José Alfredo...Es música popular de la mejor...las letras son afortunadísimas, de octosílabos, tan buenas y auténticas como los del primer García Lorca...predomina la tristeza profundísima con un blues denso...Su gran tema es emborracharse para llorar y sufrir por amores imposibles, del amor contradictorio, de la herida que duele y no se siente...los “Josealfredos”, machos de pistola encinto, los afamados machos mexicanos son de espíritu volátil y en el fondo frágiles y débiles ...tienen una tristeza de nuestro destino de rodar y rodar...Esta tristeza abismal de “no vale nada la vida, la vida no vale nada, comienza siempre llorando y así llorando se acaba” para mí que viene de la parte indígena de José y de todos nosotros. Los indios nos heredaron una tristeza muy especial, más filosa y quemante que el blues...pues viene de una conquista brutal...se quedaron sin religión, sin cultura, sin idioma, sin tradiciones y costumbres...José Alfredo es un paradigma nacional...a mí con todo respeto “El rey” o “El hijo del pueblo” me dicen más de mi país que el himno nacional, pura retórica desangelada...en cambio en sus canciones esta “nuestra alma más honda”...sus rolas son “bluses” y por lo tanto, están mucho más cerca del rock de lo que parece “piedra que rueda” con “rodar y rodar”...era filosofía pura, verdadero folclor, “sabiduría popular” y arte popular mexicano.” (Agustín, 2006)

El blues como el género musical que aporta el grito al rock sería buscado en México en los géneros como el ranchero o el corrido. Personajes como Alejandro Lora, Jaime López, Rockdrigo González, hallarían ese grito escondido dentro del mestizaje. Cantantes como Saúl Hernandez o Rubén Albarrán, seguirían con un grito folclórico, entremezclado con el dolor y la festividad: “Desde el corrido de la revolución hasta la música ranchera el grito es expresión de dolor, la nostalgia o la melancolía que produce la lejanía del terruño o el abandono de una mujer...el grito vino de la canción ranchera sufridora de José Alfredo Jiménez.” (Quiroz Trejo, 1997: 20)

Por el lado de lo transgeneracional, se visualiza en la relación entre canciones y su discurso heredado de otros géneros musicales, más que del mismo rock:

“los discursos bolereados del amor sublimado (cargados de gemas, diamantes, perlas, luceros, duendes o glorias terrenales) interpretados por los tríos, los corridos y... las canciones de ‘rompe y rasga’ que dieron paso a textos de amor llenos de imágenes, no necesariamente menos “amielados”) que oscilaban entre la frivolidad, la condición lúdica y la rebeldía maquillada. Así sucedía en la época del cover-adaptación con temas de rock como ‘angelito’, ‘siluetas’, ‘la plaga’, ‘melodía de amor’, etc.” (Valenzuela Arce, 1998: 32)

No olvidemos que el rock, como señala Antulio Sánchez, a lo largo de las cuatro décadas de existencia es uno de los configuradores del imaginario social, proveedor de existencia y generador de la memoria, procurador de símbolos y significaciones para los distintos tipos de colectividades con su “imaginación radical.” (Sánchez, 1998: 19). Y por ello, se le considera parte de la identidad cultural.

Al igual que el espacio social que se prioriza en esta etapa: la calle o la esquina, suplantando al hogar y medios de comunicación. Estos se convierten en parte de la socialización de las identificaciones, un espacio en donde la imaginación se desborda para tomar la forma visible de una identidad que se siente excluida. Es un espacio en lucha perpetua con las autoridades por el debate de lo público y la convivencia cordial entre distintas clases y formas de ser. Ejemplo de lo anterior, está en la movilidad física que tuvo que enfrentar el tianguis del chopo desde 1980, año de su aparición y, el Foro Alicia con sus confrontaciones legales por mantener abierto el foro cultural, o como Rockotitlan y sus conflictos de licencias y permisos con las Delegaciones gubernamentales.

Un libro que ofrece la apertura al tema global de un género musical y que tuvo auge a nivel mundial y que identificaría a la generación de los noventa con el sonido *grunge*, fue una novela que interesa analizarla no por su repercusión en México, sino por su aportación en conceptualizar a toda una generación de finales de siglo. Lo referido se concentra en la novela “Generacion X” de 199, donde Douglas Coupland, narra a través de sus personajes, la década de los jóvenes indefinidos, vacíos de proyectos, sin deseos, o algún afán de incluirse, son apáticos e indiferentes, hijos de todas las crisis posibles. (Nateras Domínguez, 2009: 262)

Tal sentimiento fue canalizado en el movimiento musical denominado “grunge” o el “alternativo” en Estados Unidos, con la bien conocida escena de la ciudad de *Seattle*. En México el humor como respuesta mexicana a lo global, responde con el surgimiento del grupo Café Tacvba y su sonido de “Seatlelite” por ser de ciudad Satélite y que, reafirma que la “x” como sujetos indefinidos, no encajaba del todo en una sociedad mexicana y joven, ávida de autoconstruirse culturalmente. Es otro sentir y otro humor ajeno a la historia del rock estadounidense.

Aquí, como describe García Canclini, pocos eran los que saboreaban esa modernidad consumista, o los que accedían al consumo de ese tipo de música, pues los medios eran

reducidos, y había que contentarse con ver videos por MTV o, comprar discos “caros” para inicios de los noventa, e incluso, conformarse con el material en las tiendas de discos: “El capitalismo auditivo, la posibilidad de compraventa de bienes culturales auditivos, basado sólo en el interés del consumidor, permitió que el rock existiera entre “lo popular” y “lo culto” (García Canclini cita en Garibaldo Valdéz & Bahena Urióstegui, 2015: 193).

El estilo musical, una vez más, fue lo que se comprendió de mejor manera antes que la simbología de las letras, o del grito estridente y desgarrador de toda la ideología del vacío. Se empezaba a comprender a la cultura con sus diferentes aristas y a la industria cultural, que también aprendía a base de errores y prácticas en el sector del rock y su ardua tarea de la difusión masiva. Y sí, “fue una generación atípica, pero que permitió el nexo entre las biografías, estructuras e historias.” (Nateras Domínguez., 2002: 201)

Grupos acaso como Radio Kaos o Guillotina, La Gusana Ciega, mostraban una pequeña intuición del sonido grunge y, por supuesto del estilo *Brit-pop* e indie, que permeaba en los noventa con bandas como Blur y Oasis en Inglaterra, pero la distancia musical o social no permite compararles del todo.

Una de las características de las Identidades a fines de siglo, fue su afiliación política y social a una ideología que agrupó causas y convicciones. Así, se interesaban por la ecología, los derechos humanos, las minorías, ya sean indígenas, homosexuales, lesbianas, desvalidos, enfermos de SIDA, campesinos, afectados por desastres naturales, terremotos, o desgracias como la del EZLN (Ibíd., 2002: 264). Fueron identidades que como se expresó antes, tuvieron las características contemporáneas de sensibilizarse en esa diversidad de su entorno posmoderno.

Existe un sector, producto del análisis crítico y de la praxis socio cultural, que resalta las a las Identidades socio-musicales desde la perspectiva de género, mujeres que, desde una estructura de poder, señalan las virtudes y errores del rock al incluir y excluir o violentar y perpetuar un discurso hegemónico hacia su género, así como una de las tantas formas culturales normativizadas para el bien de la dominación masculina. Autoras claves como Tere Estrada, Carmen de la Peza o Maritza Urteaga, señalan una identidad del rock desmitificada por sus atributos a partir de la lírica de las canciones.

El rock, que paradójicamente le canta a la mujer como diva, musa y adoración, es a la vez, quien las visibiliza como a un objeto, adorno y atractivo sexual. Un hecho que, sin

duda hoy día, es contradictorio y aún debatible, sobre todo en el continuo olvido o papel secundario que suelen tener las mujeres en el escenario, donde también, por otra parte, se llegan a adoptar, por ellas mismas, las conductas de rebeldía de los hombres, reproduciendo así, un elemento de imitación.

Ante tal dilema, varias cantantes, siendo minoría en el rock, prefieren visualizar a la música no desde este frente de poder de género, sino como un espacio donde la mujer puede exponer todo el simbolismo desde su perspectiva, con acceso a recursos económicos y simbólicos que, va más allá del límite de la lucha de sexos e incluso de la limitada categoría de tocar sólo rock. Pero lo que dejan claro, es que su participación no es menor y contribuye a tal grado que aporta un sonido plasmado en la autenticidad con grupos como Santa Sabina y la figura de Rita Guerrero con toda su teatralidad y figura enigmática u oscura, o a una Cecilia Toussaint pionera junto con Jaime López en abrir espacios a mujeres, a una Julieta Venegas con Tijuana No, en visibilizar a la chica que puede cantar con energía el ska, o a las integrantes de Las Ultrasónicas que con su quehacer autónomo dentro del género punk, dieron un cambio al propio rock con una imaginación retadora a los valores.

Es decir, mujeres que defienden su derecho de estar ahí, estetizando a la música con un discurso propio. Y cuyo pasado tiene relación con el impulso y auge paulatino de lanzamientos internacionales o globales de figuras femeninas del pop como Madona o grupos de rock con líderes de mujeres como Aterciopelados, Garbage o Blondie y que, por supuesto, en la escena tanto del metal sinfónico, como del *Trip hop*, suelen destacar por su voz y personalidad en el escenario.

“Lo contracultural se debate y se vuelve cuestionable al ser el rock un espacio simbólico metafórico de relaciones de poder, de género, y, por ende, donde las subjetividades de las mujeres se someten a la dominación institucional de género, al sexo masculino, es decir, lo contracultural se evapora al no mantener una horizontalidad de géneros en el rock. La mujer aún lucha por su lugar por ese espacio simbólico.... En síntesis, las mujeres son atractivas para los hombres rebeldes, auténticos y trasgresores...las mujeres apegadas a los cánones de belleza...se manifiestan en contra de las normas estéticas impuestas según el género masculino...de ahí que nace en el punk de los noventas, RIOT GIRL” (Viera Alcazar, 2013)

Para José Manuel Valenzuela, se parte de una importante forma de visualizar al rock, debido a su condición “poli-significante” de fin de siglo, retoma los atributos de trans-clasista y trans-generacional para combatir los prejuicios y sentidos comunes que

siempre están presentes. “Tal conflicto social, más que de género, resalta una marginalidad de clase, pues el rechazo que persiste en el rock no es por la música, sino por los grupos sociales que con y en él, se expresan.” (Valenzuela Arce, 19998)

Como muchos analistas llegan a expresar: no es lo mismo ser negro nacido en EU que en África, o mujer rockera que chava banda. Sin duda, es un mecanismo de discriminación hacía cierto sector que no encaja en la sociedad y que en la Industria se visibiliza al momento de apoyar o no a cierto grupo de acuerdo con su condición de clase. El sello “rock en tu idioma” segregaría a gran parte de las agrupaciones que no poseían recursos o no eran parte del grupo social selectivo de elite, o que simplemente no interesaban por su precaria imagen o vestimenta. Por lo tanto, la cultura estatal y la industria cultural tuvieron ese papel de selección y agrupamientos por clase.

Tal cosa sucedió con la etiqueta de los medios y gobierno hacia los chavos banda, como sujetos marginales que se defienden ante la exclusión social y política. Son defensores de lo que denominan como “barrio” y que va con sus modos de ser. Pero en tales espacios, “los chavos banda también recrean una simbiosis musical, su mestizaje rebasa la combinación de lo nacional con lo extranjero, pues si bien escuchan a grupos y solistas como Janis Joplín, también a Lola Beltran, o a Elvis Presley y también a Tin Tan, o Chuck Berry y José Alfredo Jiménez.” (Marcial, 1998). Es decir, se vuelve a resignificar lo híbrido como simbólico. Y no sólo los chavos banda hacían esa simbiosis, sino muchos más.

Tal etiqueta sirvió para canalizar a los sujetos que periféricamente gustaban del rock urbano, como fue etiquetado por la industria. Tan sólo hay que revisar como Maritza Urteaga en su libro “Por los territorios del rock, identidades juveniles y rock mexicano”, refleja a este sector empobrecido como un conjunto ávido que gusta de escuchar y asistir a tocadas de grupos como El Tri, El Haragán, Lira’n Roll, entre otros más (Castro Pozo, 1998). Para Pablo Gaytan, profesor investigador cultural, el consumo de este sector hace la diferencia ante la pasteurización cultural de las clases sociales, al quitar lo feo y marginal de las etiquetas comerciales:

“los jóvenes también consumen comics, trapos alternativos, producen fanzines, compran o importan compacs, demos y demás baratijas de la cultura pop norteamericana...éste mundo de símbolos, iconos y modelos culturales, está provocando la emergencia de una poli-cultura de tal complejidad que oscila entre lo llamado “populight”, popular pasteurizado,

y a la creación de nuevas expresiones y estéticas culturales que van más allá de lo mercantil; estamos hablando de una cultura 'mextiza' y popular...la cultura binacional no sólo es por el contacto directo, sino a través de los universos modernos de la cultura de masas, ya que la globalidad más paradójica la podemos encontrar en el barrio global.” (Gaytán Santiago, 1997)

Este término de “mextizaje” da pie para hablar de la identidad fronteriza reflejada en Tijuana y su diversa producción musical. Tal ciudad es vista como la ventana y puerta para observar a Latinoamérica, ya que se convirtió, por su posición geográfica, en un importante “puente de sonidos simbólicos”, como lo describe Roco, cantante de La Maldita Vecindad.

Más allá de lo territorial, dicho puente simbólico entre ciudades como Tijuana, Guadalajara, Cd. de México y Monterrey, como las principales generadoras de grupos de rock en México, tuvieron la oportunidad irrepetible e inigualable, de no sólo escuchar a sus ídolos, sino de verlos en conciertos de manera directa, por la sencilla razón de la infraestructura con la que cuentan, sobre todo en los foros y sus eventos masivos. Por ejemplo, Tijuana tiene cercanía con las ciudades norteamericanas como son San Diego y Los Ángeles, ciudades con gran cantidad de migrantes mexicanos y lugares donde se presentan figuras internacionales.

Los sujetos que viven esta dualidad de la cultura y sus relaciones interculturales convierten su discurso, al momento de concientizarse política y socialmente, en algo auténtico cuando se desmarcan de las identidades nacionales, ejemplo de ello, está Luis Guereña, bajista de Tijuana No, quien describe esta curiosa polaridad simbólica:

“Tijuana No, empieza como una necesidad, que tenemos todos en alguna parte, de ser artistas... sólo hay una Tijuana en el mundo, y la palabra “no” todo el mundo la reconoce. Se aplica también a nuestra filosofía, como Tijuana, rechazando todo el rollo que traíamos; o sea Tijuana no al racismo, a los gringos, tú sabes al éxodo de migrantes mexicanos a EU, a causa del centralismo y el cacicazgo que existe en el país...de toda esa miseria de la que se viene huyendo.... Siempre pensé que el rock era subversión y nunca creeré que el rock es para cantarles a las novias... Soy anti-metafórico (como las canciones que nadie entiende hasta que explican de que se tratan), me gusta hablar de cómo es mi tierra, de lo híbrido, pero como debe ser, con letras con sentido... Su relación con el EZLN: ¿Te imaginas todo el terror que está viviendo esa gente? ¿Y nosotros qué? Aquí de “rockstars”, gozándola, usando la bandera de ellos...empecé a hacer tocadas en la Revu en el Mike’s, era promotor...Aquí en Tijuana no se le puede llamar “la avanzada tijuananense” porque los gustos musicales son súper variados, la tendencia no marca la masividad de expresión en los

grupos...faltan disqueras independientes que no presionen para hacer álbums.” (Valenzuela Arce & González Fernández, 1999: 125,126,133)

Ambas posturas, la de arte por el arte que ve a un rock metafórico, simbólico e introspectivo y la de un arte con función social y su compromiso con el público, hacen que los sujetos se agrupen y diferencien unos a otros, pero que, en gran parte, se relacionen en la imaginación con un pasado en común, una fiesta, tradición y un dolor o grito, cultural.

Otro concepto que sugiere la superación de los límites teóricos de las identidades juveniles, que tiene prácticas más allá de la música y las tribus urbanas, es el de las “identidades divergentes”, explicada por Roberto Brito Lemus. Tal etiqueta social debate desde el marco de la contracultura, vista como oposición y rechazo a valores modernos, o a lo que Alvin W. Gouldner, conceptualiza como “la resistencia contra la sociedad basada en valores utilitarios.” (Brito Lemus, 2009: 291), se concentra en lo divergente.

Es decir, pretende incluir a todas las identidades, asimilando que, en muchas ocasiones no todas ellas se oponen a la cultura hegemónica. Tal adscripción de sujetos a colectividades plantea una supervivencia simbólica donde se construye una praxis discrepante en la búsqueda de una independencia como sujetos sociales, que quizá en su reconocimiento ético con relación a otros, ya no anhelan el derrumbe del sistema, sino sólo diferenciarse de él y de los demás, al mismo tiempo que, adquieren poder, significación y valor social.

Por ello la contracultura no está en la polaridad de lo hegemónico y subalterno, sino en los enfrentamientos entre lo instituyente e instituido. Tanto en la industria cultural como en la cultura estatal, que también favorecen, detienen, desarrollan y construyen desde su accionar a las diferentes formas de comportamiento y conductas reflejadas en el rock, existe una socialización donde se perpetúan contradicciones entre los sujetos que participan en ellas. Tal es el hecho de que existen personajes como Luis de Llano o un Mario Lafontaine que, durante la época de los noventa crearon artistas plásticos para Televisa, pero a la vez, contribuyeron en proyectos importantes del rock en México, el primero en el festival Avándaro y como productor de discos y, el segundo como diseñador, músico o gestor cultural de importantes eventos alrededor del rock.

Por último, se trata de reflejar que lo hegemónico no está sólo en la cultura estatal y que, lo mercantil utilitarista, tampoco está únicamente en la industria cultural hecha para una masa popular, o lo simbólico colectivo, tampoco es propiedad exclusiva de las Identidades socio-musicales, sino todas estas condiciones dentro de las tres categorías, convergen y se entremezclan en un momento histórico para construir lo híbrido, la hidra, lo divergente o las cualidades de los atributos del rock en México.

Para entender a las Identidades, se recupera un contexto social con el cual confluyen otras vertientes: “su estructura musical adquiere diferentes ropajes...el rock se adapta a todas las lenguas y tradiciones, altera las instrumentaciones de las músicas populares del mundo” (Sánchez, 1998: 12,14). Y con tal construcción híbrida, se describe a una identidad con polaridades conceptuales y relaciones, tanto verticales como horizontales, en una serie de atributos móviles devenidos del pasado, reinventados o nuevos.

CAPÍTULO TRES

LOS ATRIBUTOS DEL ROCK

En este último capítulo se intenta describir, conforme a la propuesta inicial, los tipos de atributos que están alrededor de la identidad del rock en México. Para ello la historia y sus hechos son de ayuda como lo son las categorías que lo engloban. Si existe un método que pueda aportar a dicha construcción, es la propuesta de indagar en la recopilación de discursos, opiniones de los músicos, análisis de teóricos y periodistas, un conjunto de análisis que comprenda lo hecho alrededor de los atributos señalados en capítulos anteriores.³¹

Las identidades socio-musicales o identidades socio-rockeras (ISR) como se les ha venido conceptualizando en esta investigación, son una propuesta que parte del hecho, tanto de la herencia musical, como de la carga simbólica de una memoria histórica-musical, dando como resultado una construcción de identidad cultural del rock. Cabe recordar que se engloban en dicha propuesta no sólo a los músicos, sino a los periodistas e investigadores quienes con su trabajo complementan a la identidad del rock en México.

³¹ Es importante hacer nota, como señala el autor Alphons Silbermann, sobre la objetividad del analista socio musical que se enfrenta a juicios de valor ante los hechos socio-musicales, donde en muchas ocasiones se tiende a desarrollar un análisis basado en el engrandecimiento de la *anecdoticación*, la *mitologización* y la *romantización*. Dicho triunvirato es recurrente en la historia musical como en el periodismo. Silbermann, Alphons., “Estructura social de la música”. Madrid, Taurus.

Una importante acotación al momento de describir a los atributos es que, tanto unos como otros en muchas ocasiones, se enlazan o entremezclan en los hechos, la rebeldía, por ejemplo, se puede hallar en algún suceso o análisis, pero puede tener contacto con la contracultura, al igual que esta con una autenticidad o poseer un rasgo de folclor. A su vez que, muestran un carácter híbrido que las cruza históricamente, e incluso lo trasgresor y contestatario en algunas ocasiones se observa como un acto de rebeldía.

En un principio, hablar de rock, como lo expresa José Arturo Saavedra Casco, corre el riesgo de establecer categorías ya dadas alrededor de él ya que puede ser adjetivado como algo: “invariable y totalizante, que debe poseer las mismas características no importando tiempo y lugar” y cita el error del “deber ser” del rock: “tiene ese ideal de ser contestatario, popular agresivo, audaz, revolucionario y vanguardista” (Saavedra, José, 1993: 50).

La realidad, muestra no ser del todo así. No todos convergen con estas características, dado que desde un inicio el rock ya tenía en su ritmo las fusiones musicales con sonidos tribales y tropicales, canciones de los Doors, los Rolling, o los Beatles, muestran mezclas con sonidos que van más allá del blues, e incluso, en los años sesenta y setenta comienza a fusionarse el rock latino con Carlos Santana a nivel mundial. Y en México la bamba, es la precursora del rock latinizado.

Para el escritor José Agustín, pieza angular del quehacer sobre el rock en México, es estúpido el argumento de que “el rock sólo es un producto estadounidense, o sajón... pues se trata de un lenguaje juvenil y universal que la gente en cualquier parte del mundo puede sintonizarse con él, disfrutarlo y, pero esto si es más difícil, aclimatarlo y producirlo según los contextos de los diferentes países.” (Agustín, 1985: 30)

j. *LA REBELDIA, EL SI Y EL NO*

La rebeldía, como se describió en el primer capítulo, tiene las siguientes características: se conceptualiza al construir a un sujeto en búsqueda de la libertad; en fundamentar un sí y un no al proponer y oponerse a un estado de cosas; debate a la racionalidad imperante construida a través de valores morales alrededor de instituciones como la familia, el trabajo y el gobierno; construye un imaginario alrededor de la concepción reciente de ser joven con una energía sexual y salvaje, contrario a la del adulto y su madurez; se acerca al arte como expresión y basa su discurso en la literatura o diversas artes. Pero en la música, halla el medio experimental de la sensación tribal y la imaginación en utopías realizables; su actitud, le permite encarar a la música popular a través de un grito enérgico, que se hace acompañar del beat de percusiones y de guitarras estridentes; y, emite con actitudes existenciales y una desinhibición espiritual, el discurso de una generación de una forma estética retadora y salvaje.

A finales de siglo XX, con el fin de las ideologías, las crisis económicas, las tensiones políticas regionales, el terrorismo etc., se muestra el lado decadente y conservador de la sociedad, el rock no es ajeno a todo ello, pues refleja ser “un fenómeno cultural atravesado por las contradicciones y la confusión que vive la sociedad en la era del desorden construido desde arriba.” (Quiroz Trejo, 1997: 18). La cultura estatal hace sus estragos mediante la inventiva nacional en aquellos sujetos que como relatan los teóricos, existieron por etapas:

Los años sesenta mostraban a unos sujetos de clase media interesados en la moda de hacer rock and roll por medio de los *covers*; los setenta, a los sujetos con acciones instituyentes y simpatizantes de la psicodelia y la cultura hippie, hacen los llamados “fusiles”, música original pero con influencias extranjeras, con temáticas politizadas y vivenciales; gestan el mito alrededor del Festival Avandaro como estandarte de su identidad y su represión, y comienza la onda chicana; los ochenta, comparte a sujetos que comienzan a polarizarse a partir de la represión y prohibición del gobierno a cualquier manifestación del rock, continúan los hoyos fonquis como lugares donde sobreviven las tocadas en vivo; sobresalen los músicos de clase baja que resisten en hacer un rock and roll ciudadano; se tensa y fusiona la música rock con la trova latinoamericana; se introducen los géneros globales como el metal, el *glam* rock, el punk, el gótico, y sobresale un género como el rupestre que aporta identidad al rock con su humor.

Ya en los noventa, el eclecticismo hace presencia y los estilos se diversifican, la industria cultural desde finales de los ochenta y comienzos de noventa, promociona a cierto tipo de rock que lanza de forma global como identidad latinoamericana; se incluyen y abren los espacios al rock mexicano en los medios de comunicación y, se adopta, por algunas bandas, a géneros como el rap o hip hop, así como el apoyo y surgimiento de una explosión del ska en el rock.

El rock se rebela ante lo propuesto por los medios de comunicación, pero recurre al sonido, de forma ambivalente, de lo anglosajón y a la expresión de los corridos. Este género, que para muchos autores es el blues del rock en México, aporta lo melancólico y melodioso de la narrativa y, a veces, la tristeza y las anécdotas que inevitablemente al fusionarse con el rock and roll, dieron como resultado canciones como “oye cantinero” del Tri, o “él no lo mató” del Haragán. “En ese sentido, el Three souls, por lo tanto, sería el puente para futuros desarrollos del rock nacional” (Quiróz Trejo, 1993: 74-79). Sobre todo, con su álbum de 1984 “simplemente” que da inicio a una etapa del rock más comprometida con su entorno y el lenguaje en español como parte necesaria para la interacción con el público y la doble diferenciación hacia lo que identifican como lo otro.

Por lo tanto, esta rebeldía, necesitaría o haría adopción de un grito especial, no tan energético y estridente como el anglosajón, pero si, más melancólico y obligadamente doloroso y rasposo. Sujetos como Alejandro Lora, Jaime López o Rockdrigo González, mostrarían en los ochenta tener esa característica, además de un humor que evade o enfrenta a la realidad:

“ese sentimiento de dolor, nostalgia y melancolía que mostraba ya, esa lejanía del terruño o el abandono de una mujer...El grito de ellos plasma una rebeldía, que a diferencia de los ingleses o estadounidenses quienes llevan a cabo de manera subjetiva para el entorno de movimientos sociales con los yippies, una mezcla con la política...se mezclaban con otro movimiento socio-musical: los llamados folcloroides que tocaban en las peñas, lugares donde se escuchaban corridos militantes de Judith Reyes, música de protesta de Margarita Bauche y Oscar Chávez, y hasta el rock de Norteamérica y el folclor gabacho de protesta. Aquí se daba una mezcla desde los sujetos involucrados, inmersos en la gestación de una cultura musical naciente, sabedores de los nuevo, intentan mezclar el blues con la música popular como el corrido, el bolero, la ranchera, la cumbia, música afroantillana, todo aquello fue una mixtura, ese blues rockero reflejaba la herencia del pasado pasional, sanguinolento y masoquista,

apertura de costras o cerradas por la injusticia histórica.” (Quiroz Trejo, 1997: 18-27)

La rebeldía busca canales de difusión y ante el eclecticismo, que paulatinamente se fue gestando, existe una relación tensa con la incipiente industria cultural-musical, interesada en hacer rock, la cual, se muestra más abierta en un principio, pero que, por la lógica de mercado, se convierte igual de impositiva y guiada por los cánones comerciales. Sin embargo, dicha entrada de la industria favorece a la construcción de un hallazgo para su identidad.

“pese a pesimistas que piensan que en su crecimiento el rock pierde su fuerza en la entrada al mercado de la cultura urbana y, por lo tanto, pierde calidad. Este contacto transformó las temáticas urbanas cantadas en idioma español para posibilitar el desarrollo de otros atributos, como serían la visibilidad de la irreverencia y el humor del grupo de rock como rebeldía.” (Quiroz Trejo, 1993: 83)

El rock en México muestra su interés por fusionarse con otros géneros musicales más regionales y globales, e intenta darle identidad al diferenciarse de lo popular, así como extrae la parte híbrida de la cultura estatal y sus orígenes imaginados en una identidad mexicana construida a partir del proyecto de un Estado-Nación. En las músicas regionales, encuentra las características que necesita para hallar una autenticidad con la que pretende rebelarse ante lo hecho popularmente por la Industria cultural y lo presentado desde la cultura estatal. Como también, halla en los espacios alternativos, una oportunidad para desarrollar proyectos culturales sin fines de lucro.

Dicha forma simbólica e imaginativa de la existencia del sujeto estético se encuentra enmarcada en esa sensibilidad que brota al compartir la memoria socio-musical del músico rockero, que se identifica con la siguiente descripción popular hecha por José Agustín:

“A mí me ha gustado siempre cualquier forma de música que no esté desmadrada por criterios comerciales, pero sólo el rocanrol me ha proporcionado indescriptibles venidas en seco: retorcimientos, piel enchinada, la cabeza petulando de un lado a otro con los ojos en blanco, o lagribizqueantes; el chile frito bien paralizado y la experiencia (bendita, bendita) de hallarme en regiones donde el tiempo no existe, olas de luz...piezas como ‘Things get better’, de Delaney-Bonnie-Clapton, o ‘Shattered’, de los Stones, o ‘The waever’s answer’, de Family, o ‘Like a Rolling Stone’ y por supuesto ‘Satisfaction’ o ‘A day in the life’ me han erizado los peligros de la juventud, y me han abierto tan de golpe las

compuertas de la sensibilidad que me he retorcido y contorsionado de placer puro. Buena onda montar la cresta del rock.” (Agustín, 1985: 30,32)

Dicho discurso, muestra la estética de la que habla Maffesoli y la simbología de Daniel Bell, los estados de ánimos y la interacción sensitiva emocional que sólo cierta música puede lograr hacer. Ya que, para existir, ese sujeto presumiblemente libre, de forma subjetiva, atesora por medio de la memoria, aquellas canciones selectivas, e incluso, José Agustín, señala la construcción de lo que el rock, en grupos como Caifanes, mostrarían con el misticismo y la alegoría en una serie de imágenes y sonidos atmosféricos fuera de la realidad, un hecho sin precedentes.

Pero aún en esta tarea de crear un rock “mexicano”, las influencias siguen siendo fuertemente anglosajonas, como lo es en su relación con la estética del rock clásico. El sonido que particulariza Chuck Berry al componer e interpretar sus canciones y ejecuciones en vivo, fue pilar para construir una estética del rock:

“la implementación de la guitarra eléctrica, ligada a los avances tecnológicos, es la clave en el rock, le daba su carácter de modernidad, da una nueva energía, una invitación a moverse, a brincar, a balancearse, a romper con las rigideces que entonces imponían los convencionalismos; era una música liberadora...la canción tema de ‘semilla de maldad’, una de las primeras películas sobre rebeldes sin causa, hizo que, desde un principio, el rock estuviera ligado a la rebeldía, a la inconformidad y las inquietudes antisistema.” (Ibíd., 1985: 12)

La rebeldía, por lo tanto, tendría sus primeros reveses al momento de componer al estilo del rock clásico; producto de la asimilación subjetiva de los géneros musicales tradicionales. El ejemplo, el rock que intentaron componer José Agustín con su poética, el blues de Javier Batiz y la inventiva de Alejandro Jodorowsky (quienes realizaron en 1971 el programa “un, dos, tres cuatro, cinco discoteque a go go”), y lo que resultó fue la siguiente impresión: “cuál no sería nuestra sorpresa al ver que lo que habíamos producido no era rock sino más bien un buen bolero” (Ibíd., 1985: 100).

Por ello, la rebeldía tiende a ser propositiva y en ese propósito existieron elementos que impiden serlo como:

“los refriteos, el chaparrismo creativo, el ínfimo nivel intelectual, la estrechez de visión y una represión que lo impiden...el rock es índice de alto desarrollo cultural y esto es algo que después de 1968 comenzó a formarse en México...donde el rock solo se da en medio de un relativo clima

colectivo, tiene que ser un movimiento, un desarrollo en la cultura que permita exista una explosión de grupos.” (Ibid., 1985: 163, 164)

Dicho lo cual, la generación de grupos que estuvo alrededor del apoyo a los zapatistas en 1994 mostraría esa unión de movimiento. Su rebeldía consistía en tocar en conjunto e informar a la gente de los sucesos.

Sin embargo, hay un núcleo problemático con dos lecturas alrededor de este acercamiento, como lo menciona Maritza Urteaga, primero en la desvinculación de temáticas con los zapatistas en la composición o canciones hechas, sólo se presentan en las dedicatorias y menciones en las tocadas y, segundo, en la generación del público en los conciertos, son adolescentes en su mayoría, interesados en el desmadre, *slam* y el acceso gratis en vez de concentrarse en la importancia de los eventos (Castro Pozo M. U., 2002: 59). Comentario que se asemeja con lo hecho por Carlos Monsiváis en Avandaro y las características de clase de los asistentes desvinculados a la temática y cultura hippie.

Por otro lado, una característica propia del rock en México es su acercamiento con el humor, la ironía e incluso la burla, o como lo expresa el Dr. Othón Quiroz, la irreverencia que permitió el hecho de cantar en español. Dicha ironía, como describe Carmen de la Peza, tiene el particular efecto simbólico de trasportar al receptor a una escena donde las reglas del mundo real se han invertido, es decir, el uso metafórico del lenguaje popular y el juego de las palabras se abren a una pluralidad de sentidos.

Algo similar con lo que el albur hizo en su momento en la época de La Colonia hacía los españoles: “El tono burlón e irónico de la estrofa, expresa con sarcasmo la forma en que los mexicanos enfrentan sus problemas, escapándose de ellos con ingenio y acudiendo a explicaciones milagrosas.” (De la Peza Casares M. D., 2014: 124, 125)

De la Peza, se basa en el autor Mijail Batjin y su concepto de “realismo grotesco” para lograr explicar el humor, la risa, la burla, el sarcasmo e ironía que hay en el rock. Tal término se refiere a:

“un conjunto y sistema de imágenes de cultura cómica popular que se desarrolló en la Edad Media, donde el pueblo mediante la risa se opone a la cultura oficial y a los cánones estéticos establecidos...los seres humanos al degradar a la divinidad o las autoridades vivían la ilusión de ponerse a un mismo nivel, como una manera de transformar las reglas de poder e imaginar un mundo diferente.” (Ibíd., 2014: 141)

Grupos dentro del rock urbano, el propio Tri con su humor en los conciertos, el rupestre y su poética citadina, el rock alternativo como el de Molotov con el albur, Riesgo de Contagio, Los Lagartos con las parodias, La Cuca con el doble sentido, Botellita de jerez con su propuesta popular e híbrida, etc., muestran ese recurso y lo llevan hacia una parodia misma que busca adherir símbolos culturales en común.

Para Jaime López el humor es clave y puede ser muestra de subversión, no de simple escape de la realidad, sino de una visibilidad de encuentros políticos y estéticos:

“la diversión no es algo que te embote los sentidos, al final de cuentas, es algo que es sumamente subversivo, subvierte la sensibilidad...siempre he hecho lo que me gusta, no espero nada de una empresa o algo gubernamental, es un acto político, una rebeldía...la lucha por el placer es más importante que la lucha por el poder; una canción no hace la revolución pero puede provocarla; más que la imaginación al poder, es el poder de la imaginación en todo caso...se escribe para sobrevivir al orden y transformar la realidad” (Rico, www.buscandoelrockmexicano.com Jaime López Cápsula 04., 2011)

Algunas bandas muestran su rebeldía en la propia existencia y subsistencia a pesar de los escasos recursos y, que reconocen, es la propia comunidad quien da sustento para el continuo movimiento, algunas de ellas pertenecen al rock urbano:

“cuya base territorial en la periferia de la ciudad del Anáhuac, Pantitlán, Ecatepec, neza-york (termino que muestra el humor y parodia del mexicano ante la inalcanzable modernidad), Tlalnepantla y el lado oeste de la ciudad con grupos como Mara, la Banda Bostik, Juan Hernández, El Haragán y compañía, Las Víctimas del Dr. Cerebro antes heavy nopal, y que también tienen el hardcore con grupos como: Desviados, Nopalika, Los Cadáveres o Luzbel en el metal; rock que recrea la cultura del reventón, del pasón, del desempleo, de la persecución policiaca, de poco recursos, del caos, apocalíptico.” (Quiróz Trejo, 1993: 82)

Por lo tanto, en los noventa, el rock mantiene una rebeldía visibilizada a partir del escenario político del país y de la apropiación del espacio público, así como de las prácticas autogestoras como la creación de disqueras independientes y eventos de colectivos:

“en 1988 el neocardenismo reavivó la participación política de estudiantes intelectuales...seis años más tarde, el levantamiento del EZLN en Chiapas alimentó el ánimo anti-priista y motivó el activismo social; a través de letras, entrevistas y conciertos, los músicos se pronunciaron, Santa Sabina declara...uno se solidariza inmediatamente con el EZLN por lo que simboliza como una petición de justicia” (Martínez Hernández, 2013: 63)

Desde una óptica de contracultura y rebeldía, lo que los grupos lograron hacer cuando se juntaron al movimiento del EZLN con apoyos simbólicos y presentaciones de conciertos, fue una revancha o venganza de Moctezuma como lo diría el doctor José Othón Quiroz:

“es un discurso de rebeldía, que se muestra con la hibridez y por supuesto está el humor característico que tienen los sujetos quienes componen y hacen representaciones. Tal venganza es una propuesta rebelde al igual que lo hecho por el EZLN hacia el tratado de libre comercio y hacía la globalización, es decir, si lo alternativo y los estilos progresistas de uso de tecnología se desenvolvían a nivel mundial, en México se hacía una especie de revancha con lo heredado culturalmente, se fusionaron los géneros, se hizo ecléctico el sonido en el rock, se regionalizó y se propuso a sonar como un rock son-jarocho” (Quiróz Trejo, 1993: 83)

Es decir, si la propuesta era tomar pasados populares, estos, contuvieron los elementos de la ironía y parodia de la cultura estatal. La industria cultural también aprovecharía esta relación e intentó difundir e ‘indigenizar’ al rock mexicano para tener mayor apertura en la era global, donde lo regional interactuaba y persistía con el afán de ofrecer o acercar a las clases medias, a las tradiciones indígenas con grupos cuya propuesta era ecléctica como Cafe Tacvba, La Castañeda o Caifanes.

La autora Laura Martínez, quien investiga los atributos del rock en México, se detiene en el análisis del discurso lúdico como expresión de rebeldía en el rock y, expresa junto a Carmen de la Peza lo siguiente:

“son actitudes que se mofan de lo solemne, lo trágico de la vida y promueve la diversión y la búsqueda del placer..., es algo que caracteriza a una parte del rock en México, la fiesta, lo bailable, el humor, la burla y la parodia; estos tres elementos como refiere Jorge portilla en el ensayo fenomenología del relajo: el humor negro sirve para distanciarnos de situaciones atroces, cancelando o reduciendo la tensión opresora de la situación y otorgando cierta libertad interior al individuo (141, 76 y ss)” (Martínez Hernández, 2013: 151)

El rock mantiene un grito de fiesta, pero también de dolor con una especie de melancolía, reflejadas en algunas figuras emblemáticas con las que se identifica como lo sería un Alejandro Lora, Rockdrigo González, Jaime López, Rubén Albarrán, Saul Hernández, Rita Guerrero, Julieta Venegas, etc. Además de mostrar su posicionamiento ante las presiones de las disqueras en querer grabar un determinado estilo. Casos como el de La Lupita, Santa Sabina, Tijuana No, La Castañeda, etc., expresan lo anterior en el

canal de “buscando al rock mexicano”, al rechazar grabar bajo presión a cambio de perder su identidad como grupo.

Su humor, sarcasmo, irreverencia, como lo señalan autores, es muestra tanto de evadir como una forma de inversión de poderes simbólicos, pero a la vez, es un reflejo de una realidad que se muestra tal cual es, sin un afán o un fin mismo, sino en el hecho de visibilizar la diversión o el relajo que persiste en el rock y, esa parte la entendió muy bien el rockero mexicano desde la época de los sesentas: tocar rock para simplemente divertirse.

Por consecuencia, es una rebeldía expresada en el hecho de tocar rock en un país donde persisten géneros populares cuya masificación y popularidad es apoyada tanto por una industria musical como por el Estado. Las tocaditas o eventos son una expresión de resistencia ante las propuestas musicales y eventos masivos que promocionan televisoras o empresas, se convierten en un complejo accionar en el terreno político cuando dialogan con autoridades por abrir espacios, donde puedan tocar o reunirse. O como lo señala Brenda Marín, ex vocalista del grupo Abaddon, grupo de metal, con referencia al impedimento del desarrollo cultural del rock en el país:

“este es un país ‘cumbiandero’ y de cultura del narco, es lo que le pega al país; es tal su invasión que no sólo los vestuarios y aspiraciones de los jóvenes lo muestran, sino también la música. Desde que está la cultura del narco en México se puso de moda la onda grupera y la onda del zapateado, porque esa es la música que les gusta a quienes tiene el dinero y si son narcos, y no les gusta el rock, pues se va al demonio. No sólo se necesitan ganas, estudio ensayos, se necesita dinero y si la industria productora no quiere apoyar al rock, este no se desarrolla, hasta ese grado llega la cultura del narco en el país.” (Rico, 2011)

La rebeldía en los noventa consiste en arriesgarse a tocar un rock que se aleje de lo propuesto en los medios de comunicación, como un rock-pop y. El humor que subvierte persiste en muchas bandas y se refugia en géneros musicales donde tiene mayor explosión como el ska o el surf, el punk y el metal, donde se cree, está la rebeldía más energética del rock con sus letras que difícilmente transmitirían en radio o tv. Y es también, una rebeldía construida a partir de lo que los músicos entienden como lo “mexicano” o el origen de serlo y no como las industrias musicales lo clasifican y etiquetan.

Es decir, la rebeldía en el rock en México se halla con varias trabas por parte de la cultura estatal como de la industria desde su llegada al país, con las propuestas de entretenimiento, los cantantes solistas y las baladas, la canalización de la delincuencia con la juventud, la moral de la sociedad hacia los temas de sexualidad y libertades corporales o de expresión, así como los demás sucesos y prácticas donde las propias bandas cedieron el terreno de la promoción ante los demás géneros musicales.

La rebeldía se alejó de la popularidad, pero se centró en los colectivos que se reunían en centros universitarios o en alguna coyuntura política en apoyo hacia el pueblo como identificación que de ahí provienen. Pero no dejó de ser interesante que, ante la diversidad de estilos, existieron en los espacios donde se tocaba rock, una especie de rebeldía por tocar música propia y grabar en disqueras independientes, a pesar de la enorme promoción de los demás géneros como el pop, banda, cumbia, balada, corrido, etc.

k. LA CONTRACULTURA

La contracultura como se describió en la primera parte, construye el argumento que toda la rebeldía encara con su actitud y contiene algunas características como pueden ser: que es derivada del término en inglés '*counter-culture*'; suele ser efímera, instantánea y única en un periodo; propone una mirada singular y crítica a la automatización del arte o al falso intelectualismo; es porosa en el sentido que es movable en diferentes escenarios, como puede estar en las industrias culturales y en el medio político; propone una forma de hacer funcionar a la democracia, generando libertades posibles y realizables (ejemplos: los hippies y sus utopías o, los punks y su inmediatez furiosa); no se enfrenta negativamente, sino propone a la cultura institucional un modo de vida posible inmediato en lo cotidiano; se basó en el movimiento 'situacionista' de Francia en 1957; y por último, con sus acciones, genera un crecimiento intelectual y humanista de la sociedad, pues es la autocrítica cultural.

En el rock en México suceden casos que podrían, acaso, clasificarse como contraculturales, como el hecho de poder reflejarse en algunas canciones, cuya composición y gestación estuvo relacionada con su entorno, ya sea de protesta, de humor o por su poética. O en la construcción de los espacios alternos hechos por los sujetos socio-musicales interesados en cimentar un movimiento para la generación de un papel participativo de los grupos y de la comunidad que se reúne.

Estos espacios son los lugares donde llegan a tocar los grupos y donde pueden establecer una lucha latente por su continuidad o apertura debido a las prácticas de la censura y clausura del esparcimiento juvenil por parte de autoridades. Pero, dichos espacios, también pueden ser los destinados a la creación de las escenas rockeras, como las revistas, fanzines y algunos programas de radio o televisión.

Por último, al ser una alternativa para la propia cultura, se refleja en el arte o artesanía que realizan los músicos con su música, ya sea grabando en disqueras independientes, gestando discos en apoyo a una cuestión política como el caso del disco que surge después del contacto y apoyo al EZLN, o en las mismas propuestas del tipo de música y estilo que se toca y propone de forma alterna a la cultura. Por ejemplo, tocar rock después de Avándaro se convirtió en un hecho contracultural en sí mismo. O en la gestación de algunas disqueras o sellos independientes como el caso del sello “comrock”.

En cuanto a las canciones, existe un antecedente con la canción del grupo Love Army, cuando los sujetos comienzan a vincular el lenguaje con las formas de existencia, se llama: “caminata cerebral”, “dicha canción fue un ataque hacia la Iglesia y a los sindicatos... el grupo tuvo que volverla a grabar en inglés para que se volvieran a tocarla en la radio.” (Martínez Hernández, 2013: 44)

Una canción que mostró un arte social fue o es, “antes de que nos olviden” del grupo Caifanes donde se marcó una referencia a los antecedentes del movimiento del 68. O en un contexto político, algunas canciones del grupo Molotov tuvieron repercusión con el entorno anímico de la sociedad, estas pueden ser la controvertida “puto” o “gimme the power”, donde se hace una crítica al poder político. “La carencia” de Panteón Rococo, sería otro ejemplo que refleja un sentir de la población proletaria como también una mezcla de explosión o júbilo. “Metro Balderas”, “Tiempos Híbridos” y “los intelectuales” de Rockdrigo González con su humor y crítica hacía varios sectores de la población o, “niño sin amor” del Tri, reflejan un hecho de la pobreza y las condiciones contradictorias que se vive en la ciudad. “Pachuco” de la Maldita Vecindad, con su letra, describe la separación de generaciones y un espejo cultural del llamado proceso de hibridación musical.

Estas canciones junto a otras más, son por su momento histórico, repercusiones temporales-simbólicas que reactivan el empoderamiento de las Identidades por medio de la memoria colectiva y musical.

Por lo tanto, son canciones que pueden llevar el lado estético y sensible para tener un fin o un medio que se desenvuelve y desarrolla en el contacto con el público y su aspecto de masificación de lo popular. Se podrían clasificar como instituyentes por tener una relación con el contexto histórico de donde surgen y se promueven, pero a la vez, son parte de lo instituido debido a su masificación a través del mercado.

Lo que es loable en este caso, es la visibilidad de la teatralización imaginaria social, que busca transformar esa realidad social, marcando así, una simbología atemporal y una memoria socio-musical relevante. Y por el hecho de estar presentes en espacios antes excluyentes, también se transforman en una música popular cercana a la contracultura.

Por ejemplo, canciones cuya temática está construida alrededor de una relación con otro arte como la literatura, se convierten en una información complementaria de la cultura alrededor de lo simbólico del objeto, así las “Las batallas” o “María” de Café Tacvba lograron referir a ese contacto entre la música y la literatura de José Emilio Pacheco y Juan Rulfo y que, sin duda, pretenden aumentar símbolos a la cultura popular.

Antes de mencionar los espacios alternativos, es importante mencionar una problemática persistente en la construcción de la cultura del rock en México y su doble retroceso, aunado a la cultura del *cover*, es la referida a la ruptura existente entre generaciones de rockeros, y que si bien el Estado ha coartado, estos no llegan a interactuar de manera consecuente para desarrollar una cultura horizontal, y sí, muestran un movimiento de elites temporales que impiden una cultura musical alternativa, y por lo tanto, proponer una contracultura: “la constante de la evolución del rock es su discontinuidad, los rupestres no son herederos de los punks ni los Caifanes del Tri, su desarrollo se ha dado a partir de rupturas y reacciones respecto a los movimientos anteriores y en relación directa con las cambiantes condiciones políticas y económicas” (Ibíd., 2013: 65).

Es decir, la persistencia de un ego en el liderazgo permea en la síntesis de un dicho bastante conocido alrededor de la cultura del sujeto mexicano sobre los cangrejos en la cubeta, donde todos luchan por salir de forma individual, impidiendo salir a los demás. Entre los propios grupos no existe una conexión, ahí está que Alex Lora no se lleva con

Saúl Hernández y éste con Fer de Mana, o los músicos de rock urbano con los de un *mainstream*, los de Botellita de Jerez tampoco con Alex Lora, como comenta Vega Gil:

“para teorizar sobre los músicos de hoy es engañoso porque usted bien sabe, que el rock mexicano no es un continuo, no hereda las experiencias de movimientos anteriores porque su existencia se basa en rompimientos precedidos por la extinción. Nada le debemos a Enrique Guzmán, nada le debemos a Love Army ni al Tri (que, para demostrárselo, participa en eventos organizados por el PRI para hacer campaña, por ejemplo, a favor del destituido gobernador, allá en Chiapas) y no le debemos nada a ellos porque no ha existido industria un mercado sólido, que le dé una columna vertebral al movimiento de rock.” (Torres Medina, 2002: 31)

Para Charlie Montana, cantante solista y ex integrante de la banda Mara y Vago, comenta que a la rebeldía se la fueron acabando las crisis, las devaluaciones y los grupos que terminaron tocando cumbias o yéndose al gabacho, e incluso, haciendo tributos a músicos que no son rock, lo que muestra la falta de creatividad. Y tristemente como dice:

“la cubeta de cangrejos sigue, Alex Lora es criticado, igual que Mana o a Santana, que se le califica de traidor, aquí es molesto que uno crezca, y si tocas en tv o algún medio, piensan que ya te vendiste o te ‘afresaste’, es celosa la banda y falta de cultura musical. Como somos un país de ‘buki’ el rock es marginado...nosotros trabajamos en el ‘under’ porque así lo decidimos, así lo queremos, el rock urbano siempre estuvo marginado y reprimido y si no hubiera existido esa represión todos habiéramos sido unos ‘poperitos’ sin ningún chiste, yo no hago canciones fresas, no podría pertenecer al medio porque no conozco gente importante, lo único que he hecho es beber, conocer chicas, echar desmadre y de ahí, salen las canciones con esas vivencias, no aspiramos a ser chamaquitos ‘cariculos’ en festivales de refresqueras o con casotas en el pedregal, no, continuamos en la fiesta, en esta clandestinidad que es el rock” (Rico, www.buscandoalrockmexicano.com Capsula 34 Charlie Montana, 2012)

La brecha entre una posible vieja escuela y su reconocimiento o conocimiento por la nueva escuela, de donde se podrían retomar lazos de memoria colectiva musical, se continuó debatiendo sobre la polémica del inicio del rock en México. Alejandro Mancilla, músico y editor de Círculo Mix-Up, expresa:

“Como bien lo dicen, no hay una línea continua e incluso parece que va en círculos: cantar en inglés, por ejemplo. Creo que, si decimos ‘rock mexicano’, me quedó con la idea romántica de un rock que buscaba identidad: los primeros discos de Café Tacvba, Caifanes, Sangre Azteca, El Personal... Para mí ésa es la vieja escuela de la que valdría retomar cosas

y no El Tri ni los Locos del Ritmo". (Revista Marvin. (Jáuregui & Hidalgo, 2014)

Para Pablo Cáncer, como se denomina el guitarrista y cantante del grupo Enigma, declara al respecto: "puede haber difusión, pero no hay escena, hay apertura sí, pero para lo comercial no para cosas profundas, hay que regresar al blues como raíz". (Rico, www.buscandoelrockmexicano.com Enigma Cápsula 07., 2011). Reconoce que la actitud del mexicano es caníbal y, por ende, no hay relaciones sino rupturas y envidias o inmadurez y discrepancias.

Y si no hay escena, se debe en razón a la corrupción de los concursos, por ejemplo, como se hacían en Rockotitlan, Pedro y las Tortugas expresarían:

"había un estilo de hermandad con bandas como Caifanes, La Maldita, y todos estábamos en la jodidez aún, Los Amantes, Bon, etc., pero en un concurso con Fernanda Tapia, tuvimos un problema, fallas técnicas, el ingeniero de los Amantes de Lola nos pidió dinero para que sonáramos chido en el escenario, y pues no se lo dimos y, así las cosas, así pasa en el rock, que es corrupción, no hay más, la cultura de la corrupción" PEDRO Y LAS TORTUGASCAPSULA 33 (Rico, www.buscandoalrockmexicano.com Capsula 33 Pedro y las Tortugas., 2012)

Otro hecho con lo que la contracultura debate, es su relación con la Industria y su forma de seleccionar a las bandas y generar nichos de mercado mediante los sellos discográficos, los cuales se mantienen al margen de la demanda y consumo en el mercado. "Para Benjamín Arana, a finales de los noventa, debían existir unas 20 000 bandas de rock en todo el país. De todas ellas quizá, comenta, accedan unas 200 a la promoción industrial (1.0%) y unas 20 a la plataforma internacional (0.1%)" (Martínez Hernández, 2013: 71).

Lo que posibilita que el rock en la realidad siga siendo más rentable de forma simbólica que en sus aspiraciones de producción industrial en el país. "Sólo dos bandas alcanzan el récord en ventas de discos, por ejemplo, Caifanes en 1989 con el "Volumen uno" lanzando la Negra Tomasa con 700 mil copias y Molotov con 800 mil copias del álbum "donde jugaran las niñas" en 1997," (Ibíd., 2013: 73). Café Tacvba, llegaría a esas cifras más o menos. Quizá la piratería sea una opción o una forma contracultural que, en sus inicios, también benefició a unos grupos, sobre todo a los que conceptualizan al rock de

forma social y la observan como una forma de difusión, en vez de ser sólo con fines de lucro, como es el caso de El Gran Silencio³² quienes privilegian esta forma.

Esto posibilita que las disqueras independientes sean una opción para la difusión del rock como lo fueron: Denver, Lejos del Paraíso, Iguana Records, Opción Sónica, Gas, Lobo, Discos Rockotitlan, Nimbostatic, o Pentagrama; o el caso más emblemático que puede dar opción a un hecho contracultural por el uso de lo alternativo donde: “Panteón Rococó en 1999, con el disco “a la izquierda de la tierra” (MEISA) vendió más de 30 mil copias... dicha dinámica, de la producción independiente, expresa Pacho Paredes (ex baterista de la Maldita), es la que sustenta y legitima el movimiento rockero y le otorga cierta autonomía hacía las industrias culturales.” (Ibíd., 2013: 74)

Los medios de comunicación, por lo tanto, no eran una opción para la contracultura, pero hubo casos donde pudieron visibilizarse, como en lo hecho en la radio por Núcleo Radio Mil, por ejemplo, donde Carmen Ruiz expone que: “canciones como “mi agüita amarilla” de Los Toreros Muertos o “la primera calle de la soledad” de Cecilia Toussaint, causaron polémica en la dirección de BRM; la primera por referirse a la orina y la segunda por tener la palabra chinga.” (ibíd., 2013: 81).

Fernanda Tapia, locutora y conductora que inicio en tal estación, da testimonio de los motivos y el desinterés de los directores por apoyar y transmitir canciones sobre el rock mexicano o en español y, en vez de ello, preferir más al rock en inglés, hecho que conllevó inevitablemente a una caída de la estación, es decir, por la cerrazón de mentalidad. (Rico, Por los caminos del rock 12 Fernanda Tapia, 2017)

Ahora bien, los espacios donde se pudiera tocar fueron claves para el desarrollo de la cultura del rock, eran una alternativa, ahí estaban: el Roxy en Guadalajara; el Iguana en Tijuana, Rockotitlan. El Foro Alicia, el Museo del chopo, el circo volador, salón 21, y desde 1993, el Hard Rock Café Live en el DF; La café iguana, la tumba y el Ezquiso en Monterrey.” (Martínez Hernández, 2013: 94). Así como los foros universitarios donde la gran mayoría de los músicos llegaron a tocar y construir una cultura alrededor del clima intelectual del mundo universitario.

³² “El Gran Silencio” debatía tal crisis, pues para ellos la piratería representaba la democratización y socialización y el real alcance masivo de su música, era la forma útil de hacer que su arte llegara a las manos correctas y no pasara por medios que perjudicaban al rock, refiriéndose al conflicto con su disquera.

Lo anterior muestra una apertura parcial de la sociedad conservadora y del Estado al abrir foros, donde quizá el fin, fue centralizar la energía volátil de una juventud ávida de rock, dada la represión sufrida por más de una década. “Preferían canalizar la energía y tiempo libre de la población proletaria o clase media antes que violentaran algún espacio público. Así los foros se fueron construyendo como el Palacio de los Deportes o un Foro Sol, administrados por empresas como Occesa cuya función es operar los espectáculos” (Ibíd., 2013: 96,97).

Músicos como Tony Méndez, bajista de Kerigma, criticaría esta postura de la Industria al crear empresas para difusión, pero no para la creación de las bandas, como él dice haber hecho junto a Botellita de Jerez en el espacio de Rockotitlan, como dueños y gestores del espacio; al igual que de la Rockola en Miguel Ángel de Quevedo, donde tocaron grupos como Cristal y Acero, Botellita, Mistus, Ninot, en sus inicios y, donde lo importante, era cantar en español para la creación de una identidad (Rico, www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 49 Tony Méndez., 2012).

Para el periodista Alejandro González, Occesa representó la visibilidad del TLC dentro del rock en México con sus consecuencias en su desarrollo y alejamiento de otras corrientes del mismo, pero a la vez su impulso:

“Yo consideraría especialmente lo ocurrido con el arribo de la movida mercadotécnica llamada Rock en Tu Idioma como un momento decisivo. Porque fue cuando se “profesionalizó” el oficio rocker en el país. Antes de este punto, muy pocos grupos tenían acceso a micrófonos buenos, PA, monitores y un escenario seguro, con luces. Por no hablar de la posibilidad de pisar un estudio de grabación con mínimos requerimientos técnicos, y claro, tener abiertas las puertas -de par en par, sin reservas- para proyectar su música en la radio y la TV. Fue una serie de circunstancias las que se unieron en ese momento, más o menos al mismo tiempo, para generar un cambio de estafeta, como el arribo del TLC, la aparición de OCESA y el rompimiento generacional que venía gestándose a nivel subterráneo en lugares para tocar rock (LUCC), publicaciones alternativas (La Pus Moderna), estaciones de radio (Rock 101) e incluso producciones discográficas (Comrock)”. (Jáuregui & Hidalgo, 2014)

La contracultura, como se expresó anteriormente, estuvo en lo hecho por los grupos y colectivos alrededor de los eventos en favor de los zapatistas: “el festival de rock por la paz y la tolerancia” en 1995 y el proyecto de “serpiente sobre ruedas” que contó con la participación de 26 bandas de rock” (Martínez Hernández, 2013: 100). Donde la

mayoría de los grupos visibilizaron ser pertenecientes de la parte del rock expresado en su función social.

“El disco Juntos por Chiapas fue coproducido por Fundación Artistas Solidarios de Argentina y Serpiente sobre Ruedas, dicho acoplado sentó base para que Polygram accediera a donar a comunidades de Chiapas el treinta por ciento de las regalías. En este disco participaron bandas como El Tri, Café Tacvba, Maldita Vecindad, Guillermo Briseño, Gerry Rosado y Pedro Valdez, de Consumatum Est, Fratta, Tere Estrada, Nayeli Nesme, Pablo Spravkin, Kiko Rodríguez (ex Bandido), Demex García, de Trolebús, Manuel Suárez, De Guillotina, Paco Barrios y Armando Vega Gil, de Botellita de Jerez; Gerardo y Pepe, de Vantroi, Arturo Ruelas, de los Estrambóticos, Lilian y Laura, de Las Pelucas de Penélope, Hugo González, de Limbo Zamba y agrupaciones de Sudamérica como Andrés Calamaro, Los Tres, Fito Páez, Charly García.” (Estrada, 2008: 33lp8)

Rita Guerrero, ex vocalista de Santa Sabina, fue constructora de una identidad socio-musical atípica en el quehacer del rock nacional, estuvo no sólo presente en la búsqueda de la gestación de una identidad del rock, como conductora del canal 22, actriz y cantante, sino que integró colectivos como La Bola, donde organizó eventos o conciertos en Ciudad Universitaria y en los cuales se podía medir la efervescencia que existía por parte del público por escuchar y sentir el rock. (Ibíd., 2008: 338)

Y ante ello, persistían las alternativas ante las disqueras trasnacionales como bases para desarrollar el rock, así lo expresa Rita:

“las disqueras en ese tiempo nunca supieron muy bien cómo manejar todo este tipo de música que está fuera de lo convencional y muy establecido. Estuvo bien en su momento, pero ellos tampoco sabían bien a dónde iba todo eso, como no tenían las ventas millonarias la BMG o de Juan Gabriel y aparte, no tenían la suficiente imaginación para promover ese sistema, orilló a que, los rockeros buscaran una vez más a su público de calle con tocadas.” (noiselab, 2011)

La contracultura tendría una pequeña posibilidad de crearse por medio del punk, como el género más directo y crudo al momento de reflejar un lado sexual de la escena musical. Grupos con nombres como los Sex Dragons, Los Sex Locos, Virginidad Sacudida, Los Sex Pistols, muestra parte de todo ello, incluso de una cierta trasgresión que aún refleja el eco de los punks de los setenta, sin embargo, es un tema que en muchas ocasiones evidencía la cara contradictoria del rock, al querer ser contracultural o rebelde e incluyente, y termina por ser despectivo, machista, dócil y lucrativo.

Esto es descrito por la mayoría de las mujeres que ven no sólo en el rock sino en el punk, un empoderamiento de la heterosexualidad para excluir o violentar al género femenino, tal como lo expresa Patricia Moreno Rodríguez, conocida como Zappa Punk, sobre su experiencia en el movimiento del punk al luchar contra el patriarcado, el desprecio y la marginación que, a la vez, termina por aceptarlo desde su entorno. Expresa su lucha por la equidad, así como hace crítica al rock comercial:

“hay un rock nacional ‘amafiado’, donde la gente paga por tocar, donde los grupos pagan por hacer promoción. No hay libertad para el rockanrolero, la gente que seguimos en el rock en sus diferentes facetas, somos gente, pues que en realidad no nos importa la fama o dinero, o aparecer en la tv o radio, y hay gente ‘vival’ y oportunista...la resistencia no está hecha de diversión, ser músico no es irnos a vender a Televisa, es llegarle a la gente en su raíz de conciencia de lucha y unidad...pero el punk se convirtió en moda, el consumismo y apatía nos hace ser comunes y corrientes y yo me siento gustosa en el ‘under’, de ir a las tocadas, jamás humillarte, sólo el dinero ilusiona” (Rico, www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 38 Zappa Punk., 2012)

El rock estuvo y se gestó a contracorriente, como afirma el crítico y periodista David Cortes:

“antes en los sesenta los grupos mexicanos solían medirse por su habilidad para los covers, mientras más fidedigna la interpretación mayor calificación y reconocimiento; como le pasó a los Dug dug. Los mexicanos improvisaban equipos, un ejemplo era el grupo Decibel de los pioneros del rock progresivo en México, con escenarios de tiras de papel, y con algún performance como la salida de un saxofonista detrás del público que se paseaba entre las filas de las butacas; con pocos recursos, pero sobre todo con imaginación, los conciertos se hacían en esta ciudad...siempre ha habido rock mexicano, pero es absurdo pensarlo como un homogéneo y único. Existen muchas maneras de hacerlo y la vertiente progresiva sólo es un aspecto del mismo, los grupos de este género subsistieron hasta el olvido que en muchas ocasiones son valorados por su calidad y autenticidad de algún coleccionista,” (Cortés, 1999: 10,11)

El rock mantiene un grito particular y en México, por parte del lado progresivo, también se mostró con prácticas que gestaron una serie de bifurcaciones de redes de músicos:

“Grupos como Decibel que en los primeros años setenta mostraban esa inquietud por sus miembros, entre los que destacaba Carlos Robledo y Walter Schmidt, pieza clave del progresivo y punk en México (de él nace Size o Casino Shangai, Cucu Bazar, La Reata, Los Ángeles Secretos, La oreja de Van Gogh, agrupaciones que, siguieron a la desintegración de

Decibel), e incluso otro integrante Javier Baviera quien fundó Rebel d' punk, quien hizo carrera en el extranjero.” (Ibid., 1999: 59, 60),

La contracultura también tiene que ver con la gestación del rescate por lo genuino, es decir, en la creación híbrida como propuesta alternativa ante la popularidad difundida por las Industrias culturales, así personajes como Jorge Reyes en el progresivo, Jaime López y Rockdrigo González en el rupestre, Alex Lora en el urbano, Saúl Hernández en lo afroantillano y new wave, Botellita de Jerez en el humor, Café Tacvba en lo ecléctico, etc., mostraron en sus inicios, esa imaginación en el proceso de creación de lo alterno:

“cuando Walter (Schmidt) hablaba de su deseo por hacer algo original, se revelaba como un provocador y ponía el dedo en la llaga porque en esos años, con sus excepciones, la mayoría de los grupos de rock mexicano tendían a la copia y al refrito. ‘¿En qué consiste el sonido mexicano?’, se preguntaba un personaje de Las jiras y la respuesta era contundente: ‘en el plagio” (Ibid., 1999: 41)

Existe en la mayoría de los sujetos socio-musicales un proceso mediante el cual, se socializan las influencias de todo tipo y son visibilizadas en el estilo que se ejecuta. Walter Schmidt fue un sujeto clave en ese aspecto, como otros más en la frontera norte del país:

“tenía conocidos en las compañías de discos y me regalaban muestras de cosas raras que nunca iban a editar aquí y que acababan en el bote de basura. Comencé a publicar artículos de ll Balleto Di Bronzo, King Crimson, Magma. Creé expectación y la gente empezó a presionar a las tiendas para que los trajeran y así se empezaron a importar los primeros discos europeos a México” (Ibid., 1999: 42).

Walter escribía en las revistas como Pop, Dimensión y México Canta y, posteriormente en Conecte y Sonido. Y es, como dice David Cortes, los conductos mediante los cuales el rock se desarrolló, al igual que, como lo expresa Pacho Paredes de la Maldita, Tijuana por su acercamiento con Estados Unidos podía tener contacto no sólo a conciertos sino a discos que difícilmente llegaban a la ciudad de México, esto sin duda, permitió que otro sonido se lograra gestar, como el rock chicano. “Un sitio legendario fue la tienda y sala Hip 70, al sur de la Ciudad de México, que vendía nada baratos los discos. Illy Bleeding –vocalista de Size– formaba parte de la clase media, por mucho que conociera las vanguardias neoyorquinas y londinenses (les ganaba la melomanía).” (Jáuregui & Hidalgo, 2014)

El progresivo en México fue resistencia y alternativa en la escena cultural con grupos como el mencionado Decibel (con su álbum “poeta del ruido”), o la banda Como México no hay dos (grupo que con postulados ya mostraba la hilaridad y el humor parecido a los rupestres con su acercamiento a sonidos cósmicos en su manifiesto publicado en la revista Conecte³³), Nuevo México (uno de los primeros grupos en ser sonados en Radio Capital con el tema “mar”), Queso Sagrado, Al Universo, The High Fidelity Orchestra, Nazca, Herejía, Cicuta, de donde salió Tizoc Briseño quien formaría las primeras alineaciones de Sangre Azteca junto a José Manuel Aguilera, el cual después formaría Zol Negro con una gestación y sonoridad mexicana para que posteriormente creara a La Barranca.

Ya en los ochenta aparece Chac Mool, capitaneado por Jorge Reyes, quien tenía una necesidad de creer en el rock mexicano y, cuyo papel individual, aportó al rock una autenticidad ligada a corrientes musicales del pasado con tendencias vanguardistas alrededor del mundo, como el rescate e influencias de estilos musicales abstraídos de sus viajes a Europa y la India. Además de vender más de veinte mil copias en una época donde la infraestructura y la Industria cultural eran casi inexistentes.

Aparecen también grupos como Vía láctea, Iconoclasta, Caja de Pandora, Música y Contracultura, el cual, fue un grupo de anormales y como tales, se convirtieron en la voz de los marginados al cantar sobre: la situación de la mujer, la liberación gay, la opresión a las niñas, los ancianos y la disidencia, estas eran el centro de sus preocupaciones, se desintegró en 1984. (Cortés, 1999: 95).

Para David Cortes, este grupo pudo darle y ofrecer otra identidad al rock mexicano por su capacidad de imaginación y creatividad, pero como comenta Jorge Velasco, escritor y músico que participó en el grupo, eran un conjunto de músicos con influencias y participaciones en grupos del folclor como muchos otros y que se desintegró por diversos intereses de los integrantes. (Velasco García, 2013: 139)

Hubo un sello UFA (Última Futura Automaton), donde grabaron Carlos Robledo, Walter Schmidt y como México no hay dos. El canal 710, radiodifusora de AM, a mediados de los setenta se caracterizó por abrir espacios a esa música diferente, incluido el rock mexicano, Walter expresaría al respecto: “los discos de UFA eran prácticamente inaudibles, porque a la segunda puesta ya te los habías acabado, ¿casetes? No tuvimos la

³³ Como México No Hay Dos. Manifiesto, Conecte, No. 8, junio 1975.

visión de hacerlo y las energías se canalizaron más hacia la composición y los conciertos” (ibid., 1999: 57)

El doctor Salvador Mendiola hace una síntesis del rock y la contracultura de los años setenta, donde se expresa una relación y comparación distanciada con algunos espacios que se quisieron hacer en Televisa o canal once como: “sónicamente”, “un dos tres discoteque a go go”, o “música sin fronteras” (conducido por Alfonso Tejeda a comienzos de los noventa, personaje que apoyó a la construcción del rock en México, pagando e invitando a los grupos que empezaban a ser promesas o que ya tenían tiempo tocando) y los programas hechos en Alemania e Inglaterra. El por qué se señala esto, por la siguiente razón de las rupturas:

Las generaciones clásicas o retrospectivas, por así decirlo, reclaman a estos tiempos el recuerdo de lo hecho en televisión como actos de contracultura y expresión estética:

“el programa ‘beat club’ pasaba en Alemania, con grupos de EU e Inglaterra de lo mejor, fue la época clave de la contracultura 1965.1975, la cima del rock, aquí las presentaciones eran únicas y en vivo, el virtuosismo de los intérpretes, el colorido de sus vestuarios, el espectáculo de las interpretaciones vistas muy de cerca...en esa década el rock alcanzó grandes alturas como forma de arte y cultura; era la edad adulta de esta música de jóvenes, una interesante contradicción. Los estándares de interpretación e imaginación no han sido superados ni trascendidos, sigue siendo un límite ejemplar, hubo efectiva libertad para las mentes creativas, no dominó el afán lucrativo de los carcamanes, como tampoco la ignorancia sin pericia de los adolescentes, cada uno supo expresar lo auténtico...creo que nos dosificaron Beat Club al gusto Credencero de radio éxitos y radio mil, no el de radio capital o la pantera. Los grupos presentes en Beat Club incluyen a los Beatles y los Rolling Stones, lo mismo que Frank Zappa y Captain Beefheart, Yes, Pink Floyd, The Pretty Things, Jimi Hendrix, los Doors y una larga lista de nombres imprescindibles para comprender el rock de ese momento trascendente.” (Mendiola, 2017)

Otro hecho que no permitió una contracultura fue lo referente a la diferencia de las *art schools* en Inglaterra, fundadas después de la postguerra y, de donde se gestaron las personalidades del rock y su bohemia rockera,

“sujetos que destacan como John Lennon, Charlie Watts, Keith Richards, Ron Wood, Syd Barret Pete Townshend, Ray Davies, Eric Clapton Jeff Beck, Eric Burdon, John Mayall, instituciones musicales dentro de la industria discográfica...Las escuelas son esa salida al destino normal de trabajar en fábricas rutinarias, ahora explotan los valores de placer, hedonismo, y estilos de vida...e incluso, se dio el caso de una “fusión del arte de bellas artes con arte comercial que se le denominó ‘art pop’, se

ensalzó el orgullo de ser clase trabajadora al ponerse de moda como lo expresaría Ray Davies cuando sus compañeros descubrían con valor que sus parientes eran de la working class.” (Del Val Ripollés, 2014: 82,83)

Acá en México es totalmente diferente, pues el ser rockero o vivirlo, como los que están en el *under*, o con el rock urbano y declararse orgullosos de ser obreros, es un sentimiento que les pertenece a las comunidades minoritarias, quienes lo sienten y expresan en ese gusto por estar ahí, sin perder su identidad; o sin desear una fama que la ven como superflua y sin valor humano, ejemplo de ello, son Botellita de Jerez quienes a su manera de expresar lo mexicano con el lema: “naco es chido” o, un Charlie Montana, Abulon o Rod Levario, muestran ese orgullo y actitud de ser lumpen o de cierta clase social marginal.

En México, la cultura y la relación con el arte, se lleva a cabo a través de un interés personal, con algún contacto o amigos en la escuela, algún conocido que sabe de arte o con algún familiar, así como debido al factor de la migración.

Pocos músicos como Rita Guerrero muestran tener una educación musical o tener alguna experiencia teatral, como también lo fue Salvador Moreno de la Castañeda, o Sabo Romo de Caifanes, etc., pero en general, es el disco o la radio con las canciones, quienes van educando el oído del rockero en México y se transforma en un capital sonoro.

En el mundo del rock, por ejemplo, fue muy importante, y sigue siendo, el rol de los discos en la distribución y conocimiento del género: “la forma en que los jóvenes músicos de rock aprenden a tocar sus instrumentos y a combinar fuerzas para producir rock hace hincapié en la importancia de las grabaciones como sustituto funcional de las partituras...” (Becker, 2008: 370)” (Del Val Ripollés, 2014: 46).

Por otra parte, el movimiento *dark* a finales de los ochenta y comienzos de los noventa, tomó auge dentro de la juventud cuando existieron los medios de socialización disponibles. Surgió la posibilidad de escuchar a las bandas en discos y en vivo como la presentación de INXS en el Palacio de los Deportes en 1991, a Kreator, Christian Death, Sisters of Mercy, The Cure, Joy Division, London After Midnight, etc., bandas que reconocen las Identidades, son influencia directa de la gran mayoría de los grupos mexicanos en este género, como pueden ser: Hocico, El Clan, La Inquisición, la Jauria,

Hueco, La Concepción de la Luna, Óxido, Cenobita, Deus Ex Machina, Kristi Artefaktum, Ogo, etc.

Y son quienes expresan, a la vez, la difícil tarea de poder tocar y abrir espacios como el Rock Shop en Coyoacán, el Dada X, El Catorce, el café Bizarro, etc., donde pueden expresarse “libremente” ante el rechazo y discriminación por parte de la sociedad al tener una imagen y preferencias alternas a la normatividad. Así lo narra Daniel Drack, músico y fotógrafo que ha estado en la escena y, quien relata experiencias o anécdotas de resistencia y alternativa para un movimiento alrededor de colectivos que se considera contracultural por sí mismo. (Drack, 2013)

Ahora bien, si se había comentado que la melancolía era parte de la estética de la identidad del mexicano, esto se muestra en el rock en México a través de composiciones que tienen esa influencia de algún sonido oscuro y nostálgico, Discos como ‘El Silencio’ de Caifanes, ‘el homónimo’ de Santa Sabina, el ‘Re’ de Café Tacvuba, ‘Fuego de la noche’ de la Barranca, etc., reflejan tal estado anímico, muy a pesar de que tengan una festividad: lo ciudadano de su lenguaje y las fusiones en su sonido, muestran el lado trágico de la vida y del sentir de sujetos que se azotan con tragedias, desamores o pasiones sin fin.

Lo anterior, muestra al ojo clínico y crítico, una relación con la ruptura generacional y su imposibilidad de generar una cultura del rock. Sobre este aspecto Pompa Alcalá opina:

“En la cultura mexicana existe la tendencia a sacralizar a los mártires y una memoria que dura pequeños lapsos de tiempo. Es decir, el rock mexicano ha vivido una historia de tropiezos, cortes y traiciones, justo como la propia historia de la construcción nacional. El rock mexicano es reflejo auténtico de la sociedad mexicana. Por otro lado, los héroes o figuras del rock mexicano, aquellos que realmente han aportado a la construcción de un verdadero rock mexicano como Toño de la Villa o Jaime López, son dejados en el abandono porque no resultan ‘cool’, o bien, no se pegan a ese ritual mexicano del ‘pepetorismo’. Saúl Hernández le cantaba a la ‘raza’ (cualquier cosa que ello signifique), los de Café Tacvuba se vestían como una versión Y2K de Los Xochimilcas, y La Maldita Vecindad se robó la imagen de Tin Tan: estas bandas emblemáticas del resurgimiento y consolidación del rock mexicano nos muestran que siempre seremos un público abocado a la nostalgia, al chantaje y al populismo más rancio que exista. Por ello, héroes suicidas como López, jamás serán reconocidos. Otros como De la Villa, simplemente son olvidados por no estar en la ‘onda’”. (Jáuregui & Hidalgo, 2014)

O también debate su marginalidad impuesta por el Estado y las Industrias Culturales, como lo expresa el músico José Cruz del grupo Real de Catorce o los integrantes de Interpuesto: “el rock se margina por falta de espacios, por la desatención del mercado a los talentos, se vuelve un reto, una pesadumbre” (Rico, www.buscandoelrockmexicano.com José Cruz., 2011); “estamos en la marginación por el gobierno y por ende, de la Industria, no somos tan invitados por los de Vive Latino como otras bandas, nuestra promoción y masificación se da en las calles no en los espacios de la industria” (Rico, www.buscandoelrockmexicano.com Interpuesto., 2011)

La contracultura en México, en síntesis, muestra algunos casos aislados y se dificulta tener muestras de ella, debido en muchas ocasiones, a la crítica que persiste a las instituciones en conformar y apoyar a la cultura en todos sus aspectos. Pero persiste la idea, relacionada con los inicios del rock y su sonido eléctrico y rebelde, que el hecho de tocarlo, consumir drogas o hacer la producción de forma independiente, ajena a las discográficas, es un hecho por sí mismo contracultural en un país que mantiene un debate y lucha por resguardar, mantener e impulsar a la cultura.

1. LA AUTENTICIDAD

Lo auténtico en el rock es un concepto muy valorado como particularizado según el estilo musical que se practique, y quizá sea, el más importante de todos los que puede haber, pese a su compleja contextualización y significación ambigua, pues evoca a una serie de características únicas que hacen al rock ser lo que es con relación a la estética y el arte. Las identidades socio-musicales lo valoran espiritualmente y reconocen cuando existe una expresión musical a la cual se le puede llegar a emular o dejarse influir.

Grupos ingleses o estadounidenses, argentinos o españoles, marcaron en diferentes épocas y latitudes, el mundo sonoro de los rockeros de los años noventa, como lo hicieron músicos e iconos populares de la música tradicional mexicana. De esa influencia, se puede catalogar desde una tendencia a ser vanguardistas o prospectivos, o tan románticos y retrospectivos como sus ideales o cánones les dicten.

Existe una academia que intenta clasificar que es arte de lo que no lo es, y por su puesto una red de especialistas que influye en ello. Lo rescatable al respecto es, como lo expresa el autor Larry Shinner, en las últimas décadas del pasado siglo, existe una explosión de corrientes y expresiones artísticas que pretenden romper las fronteras del arte y superar las distinciones entre arte y vida: “si se analiza lo estético, las ideas de

arte, o al artista, se debe, aparte de observar los cambios institucionales y sociales, mirar comparativamente el proceso trascendido del siglo XVIII con el estado presente y la superación de la polaridades típicas del moderno sistema de las bellas artes.” (Shiner, 2004: 17). Y en ese sentido, es el motivo del porqué se rescatan algunos hechos históricos de los inicios del rock.

La autenticidad, entonces es un atributo que, como se describió en el primer capítulo, mantiene una relación directa con la llamada música popular y la industria cultural, donde se contraponen géneros como el pop versus el rock. La música popular establece una relación con creencia de lo puro, tradicional, folclórico y genuino; su visibilidad, se da en la consideración del arte por medio de las canciones, es decir, su forma de interpretación, composición, estilo, discursos, relatos, aceptación o rechazo con una actitud genuina, construida alrededor de un sinfín de influencias donde se valora la inventiva y se critica la simple imitación; y por otro lado, en la observación y escucha, está el valor sobre su ejecución o técnica.

La autenticidad está en relación con la gestación del romanticismo, caracterizada por su empatía con lo folclórico o lo hecho artesanalmente con instrumentos básicos como la guitarra acústica, la armónica y la voz. Su relación con la tecnología le crea una autenticidad denominada como vanguardista, experimental y genuina en cuanto a novedad e innovación, pues apuntala al cambio cuando fusiona géneros musicales. Y, por otro lado, la autenticidad adjetivada como romántica, tiende a formar un nacionalismo al intentar concentrar el saber tradicional y su canto con fines políticos y estatales.

Para poder hablar de autenticidad es necesario tomar en cuenta el análisis estético y de arte como lo hace el autor Motti Regev, cuando sitúa al campo de especialistas en su labor periodística de público y de académicos, con la idea que, de la música de grupos como The Beatles, Rolling Stones, Jimy Hendrix, etc., se consideren como arte verdadero y que puedan llegar a serlo en una forma musical. Esto lo que hace, es demandarle al rock en ser una forma artística, ya no sólo como un género musical o forma de vida cultural, sino en su necesaria revisión de requisitos para llegar a una calidad que lo conduzca a una elevación de su contemplación estética. Por lo tanto,

respaldado en el concepto de “campo”³⁴ de Bourdieu, señala algunos de sus requerimientos que bien a mal, pueden ser muy generales:

“1. La obra cultural debe contener, de alguna manera, cierta autenticidad, ser genuina, o estéticamente sofisticada, así como algún sentido filosófico, emocional, psicológico o social. 2. El significado y la forma de la obra son producto de una entidad creativa (normalmente un sujeto), cuyo espíritu y verdad interna están impresos en ella. 3. Esa entidad creativa que ha producido la obra lo ha hecho a partir de un compromiso con esa “verdad interna”, y no a partir de cuestiones utilitarias o consideraciones prácticas. Es el ejemplo del arte por el arte.” (Del Val Ripollés, 2014: 84)

Estos valores hacen de la autenticidad, una necesaria búsqueda por lo genuino, y en ese quehacer, está la irrupción de los especialistas o críticos, como lo pueden ser periodistas musicales o científicos sociales quienes, dada su influencia monumental en el pensamiento del público, pueden garantizar ese reconocimiento artístico de un grupo (Ibid.,2014: 86).

Y si se acatan los anteriores puntos, los únicos que lograron esto, una vez más, fueron grupos que dificultaron su etiqueta o clasificación musical por parte de la Industria, pero que también aportaron a la diversidad del fin de siglo pasado, ejemplos: Rockdrigo González, Jaime López, Jorge Reyes, Saúl Hernández, los integrantes de Café Tacvba, José Manuel Aguilera, La Castañeda, Santa Sabina, entre unos pocos más.

Pero no sólo son las opiniones de críticos en revistas o productores de discos, que hacen dicha evaluación, sino que, existe un tipo de presión hecha a la autenticidad de los grupos y su valor de arte. El músico Guillermo Briseño, señala que dicha presión se ejerce desde la propia comunidad, banda o público, quienes constituyen otro pilar de represión a la par de la cultura estatal y las industrias culturales. El hecho de variar o proponer otro estilo fuera de la línea del concepto del grupo, representa una traición y una desvaloración en la continuidad.

Pero, por otro lado, la realidad muestra contradicciones e inevitables desacuerdos al respecto y se convierte en retos para grupos prospectivos, a quienes, si llegan a tener éxito comercial, deben de comprobarlo en producciones posteriores. Para ello, concluye Motti Regev: “quizá llegar a esa industria cultural, a ese nivel de producción de

³⁴ Bourdieu define el concepto de campo como un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital eficiente en él (Gutiérrez, 1997). Este espacio se caracteriza por relaciones de alianza entre los miembros, en una búsqueda por obtener mayor beneficio e imponer como legítimo aquello que los define como grupo; así como por la confrontación de grupos y sujetos en la búsqueda por mejorar posiciones o excluir grupos. (Sánchez Dromundo , 2007)

mainstream, es la posibilidad de ser reconocido artísticamente, y es de hecho el premio para el que se ha dirigido esta lucha” (Ibid., 2014)

Pero la Industria musical en México alrededor del género, se hallaba igual que los músicos, no se tenía experiencia en el terreno de la difusión del rock y las que se presentaban como sellos independientes adolecían de lo mismo. Tal es la acusación que hacen músicos ante la oportunidad inigualable de generar una industria cuando se construía el sello de “comrock”, el único capaz de crear mayores cimientos y proyección a futuro como lo expresa Piro Pendas, vocalista de Ritmo Peligroso: “pudo haber sido la mejor disquera independiente de Latinoamérica, con grupos donde compartían El Tri, Kenny, con Ricardo Ochoa, se vendió más de cien mil copias, y se cometieron errores, en vez de crear catálogo, pudieron invertir en las bandas.” (Rico, www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 23 Ritmo Peligroso., 2011). Y sin una industria cultural, tampoco puede haber una difusión de los grupos que construyen al rock.

Por otra parte, como señala Carlos Alvarado integrante de Chac Mool, Iconoclasta, Caja de Pandora y MCC, “hubo proliferación de sonidos, pero había inexperiencia, por eso se buscaban a ingenieros extranjeros que pudieran hacer sonar a grupos de rock y no grabarlos como solistas baladistas que era lo que abundaba en México.” (Rico, www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 09 Carlos Alvarado., 2011).

Por lo tanto, no puede desarrollarse una autenticidad sino se tienen los medios necesarios para producir un rock como tal. Lo que deja ver, que en todo momento se fue aprendiendo en el camino y lo que quedó grabado en un disco, fue debido a los recursos de disqueras transnacionales interesadas en buscar algún sonido que identificara a México para exponerlo a nivel mundial. Pacho Paredes describe que aquella época de los años ochenta y noventa, ante el renacer de la juventud en los asuntos políticos y culturales, se vivió una especie de estado anímico por conocer e inventar, un impulso por experimentar con los recursos accesibles, se hacían *fanzines*, carteles hechos a mano para difundir un evento o concierto, la forma en cómo se grababa, etc. Fue una especie reinención de la cultura alrededor del rock.

La autenticidad en el rock en México mostró su fragmentación entre quienes se acercaron a construir una identidad, mirando hacia el pasado inevitable y toda su carga melancólica para buscar una mexicanidad, tomando fragmentos de lo que ellos

consideraron parcialmente como lo más representativo de esa identidad “mexicana” y, por otra parte, hubo sujetos interesados en construir una identidad con miras hacia referentes globales, reinventándose a la par de las propuestas extranjeras.

Caifanes, por ejemplo, referente del rock en los ochenta y noventa, trató de mezclar mediante lo místico, nostálgico o lúgubre, a las tres culturas más representativas del pasado de un México construido por medio del imaginario social, estos son: lo precolombino, lo tradicional y lo moderno, sobre todo en su álbum “El Silencio” donde lo plasma desde la imagen del disco.

Café Tacvba mezclaba parte de esa cultura regional con sus atuendos en los escenarios y su música basándose en grupos como lo fueron “los Xochimilcas” de los años sesenta y setenta, junto a su humor híbrido con ritmos que pretendían ser punk y de la música regional. La Cuca, que fusionaba el heavy metal con géneros como los sones de Veracruz, en su disco “La invasión de los Blátidos”. La Lupita, que es un nombre popular dado por Lino Nava el guitarrista, muestra ser muy común y tradicional para el público. O Botellita de Jerez quienes reflejaban todo ese lenguaje ciudadano del albur y de lo que pretendía ser alrededor del significado de lo naco; expresión característica del mexicano que se enfrenta ante lo moderno y sus antecesores como los “Tepetatles”, grupo que buscaba fusionar tradiciones mexicanas con lo hecho por los Beatles como grupo moderno.

“que es ser naco, expresa Francisco Barrios, para muchos es fumar marihuana frente a un video, ¿es estética acaso?, un concepto muy ambiguo, y esa ambigüedad, se le puede quitar el polvo, es insulto al compararlo con lo pobre, el mal gusto, lo morenito contrario a lo güerito, es la lucha de clases, hay ricos y pobres; Armando Vega Gil: es eso que todos desprecian en México, en un país racista profundamente clasista y con una brutalidad de maltrato a la gente pobre, y la gente no quiere ser menospreciada, todos quieren sentirse ricos, güeros, comprarse ropa de marca y ante esto, hay que reivindicar esta palabra naca que nos distingue de todas latitudes, que está basada en la parte más despreciada de nuestra sociedad, como el indigenismo, en los años treinta, de hablar de lo lindo de lo indígena como Frida, que era como un amor al indio abstracto, pero al real, se le despreciaba; Sergio Arau: el naco es aspiracional, esa proyección que el bocho quiere ser Ferrari, es la no aceptación y disfrazarla, tiene que ver mucho con la clase, lo naco es chido, fue sacada de ‘black is beautiful’, tomar una cosa despectiva como un orgullo, tomarla y darle un nuevo sentido” (Rico, www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 25 Botellita de Jerez., 2011).

Si persiste una estética auténtica del rock, una vez más Regev, describe un posible acercamiento con cuatro elementos:

“uno, en el sonido electrificado, la guitarra eléctrica tan valorada por incluirle el sonido de ruido y su volumen elevado, la suciedad y distorsión; dos, el trabajo en el estudio de grabación, es un laboratorio de experimentación de inventiva, donde grupos como The Beatles y The Beach Boys complejizaron el sonido junto a la tecnología para ejecutarlo en vivo; tres, las letras y la textura de la voz, su calidad e interpretación del cantante, ésta debe ser auténtica, con capacidad de transmitir emociones, las canciones deben ser experiencias vividas, o con una construcción poética e incluso, con un desenfado en las letras y palabras, que enmarquen ese desenfado y ese espíritu desinhibido; cuatro, el eclecticismo estético, es decir, el acoplado de sonidos no occidentales a los músicos de rock, es decir, se incorpora al mainstream de EU y Reino Unido los sonidos autóctonos (Regev, 2007).” (Del Val Ripollés, 2014: 59)

Pero el rock hallaría esa similitud muy pronto y se fusionaría con los ritmos tradicionales, tal como expresa Rockdrigo González:

“El corrido, el rock, el huapango y el blues...coinciden armónicamente en su estructura básica...los cuatro se apoyan sobre tres acordes: subdominante, tónica y tónica dominante; los cambios armónicos son similares, no sólo fortuitamente, y lo que invariablemente cambia solamente es el ritmo, el rápido, cadencioso y de golpe elaborado; el rock es violento y matizado; y el corrido el golpe es cerrado, veloz e inmediato, y aunque se dan versiones lentas, estas siguen prácticamente los mismos patrones” (Rockdrigo,1984)” (De la Peza Casares M. D., 2014: 113).

Esto muestra sin duda, un interés por la visibilidad de la cultura híbrida que persiste en la composición.

El posicionamiento de algunos grupos frente a las industrias culturales, también hizo un eco por defender su autenticidad, por ejemplo, está el caso de la salida de grupos como Santa Sabina de su disquera BMG, al mostrar proteger su creatividad ante las exigencias comerciales de querer vender y exigir la venta de 200 mil discos: “nuestra respuesta fue, sí, pero haciendo las canciones que nos salen a nosotros, y ellos estaban más en el plan de que si les llevábamos 20 canciones y les gustaban dos, pues tendríamos que hacer otro disco.” (Martínez Hernández, 2013: 109). Lo anterior lo expresa Alejandro Otaola y, lo refleja Keith Negus cuando observa: “tanto comercio vs creatividad en realidad es una relación intrincada donde economía como cultura convergen para transformarse mutuamente.” (Ibid., 2013: 110)

Cuando se retoma al humor, como característica de la autenticidad, hace de los grupos una distinción, pues al construir y reconstruir a la “mexicanidad”, es notoria y vale la pena observarse en una re-memorización azotada, irónica y lúdica de sus pasados, (familiares, sociales o culturales) y, “a la creación fantasmagórica de sus futuros...además que permite el ser mexicano, como también serlo cosmopolita a la vez.” (Urteaga Maritza citada en Martínez Laura, 2013: 136)

Lo auténtico y rebelde del rock en México se puede canalizar entonces en la burla, el sarcasmo o el chiste junto a la melancolía y la tristeza que retoma de otros géneros tradicionales. En una conferencia dada en Bellas Artes por el periodista Chava Rock, un colega suyo, periodista argentino, se atrevió a decir que ahí donde el rock argentino se estancó con su capacidad vanguardista y academicista o artística, el rock mexicano lo revivió con el sentido del humor, es decir, se podía ser rebelde burlándose de uno mismo o ser más relajado en cuanto a las confrontaciones hechas a la sobriedad institucional.

Pero una vez más la ruptura generacional en el rock ocasionó en la autenticidad una especie de ego o desconocimiento por parte de quienes se asumen como genuinos en una propuesta. El ejemplo, es la visión de Armando Nava de los Dug Dugs, cuando comenta:

“hay una rola que hice hace muchos años, se llama ‘el rock sigue encadenado’, y continúo pensando igual. En México lo que estamos oyendo con los grupos nuevos no es ni rock alternativo. Todos son copias de grupos extranjeros. Entonces no podemos hablar de originalidad. El rock sigue igual; atado...hay una separación entre los nuevos y los viejos roqueros. El motivo es que ellos (los nuevos) no quieren aceptar que el nacimiento del rock nacional no se dio en 1988, sino que fue mucho antes. Los grupos de ahora no aceptan que hubo un movimiento muy fuerte, el cual sentó las bases del rock en México y esto fue antes de todos esos grupos españoles y argentinos...nosotros estábamos adelantados veinte años con lo que hacíamos y nos invadieron porque a los programadores de Rock 101 se les ocurrió metérnoslos” (De la Cruz, 1998: 19)

Lo anterior lo reflejan la mayoría de los rockeros de los años setenta y algunos de los ochenta, donde incluso muestran su desconocimiento o desinterés en escuchar a bandas nuevas del comienzo de siglo.

En México como lo expresa el periodista David Cortés, las tentativas por crear un sonido mexicano, se estrellan con severas dificultades:

“desde su ruptura generacional hasta la intervención del estado en búsqueda de los valores nacionales, impidieron su natural desenvolvimiento y la incorporación de la cultura nacional, y a eso hay que añadirle lo que pone en debate la dificultad del desconocimiento de nuestras raíces ¿Cuáles eran los rasgos de la música mexicana que el rock debía incorporar para ganar su carta de naturalización?, la respuesta, dice, era tortuosa, primero se tenía que definir cuál era la música verdaderamente mexicana, lo cual aún no tiene contundencia, ante esto la historia de México está repleta de intromisiones culturales de los países con los que sostuvo guerras e invasiones, es decir, el estado de pureza se complica, pues como expresa, se confunde lo pintoresco con lo autóctono y se asume que lo popular es el paradigma de lo nacional, y lo burdo se convierte en un sinónimo de autenticidad.” (Cortés, 1999: 125, 126)

Es decir, la parodia combinada con géneros tradicionales tampoco puede ser llamada críticamente como autenticidad “mexicana” del rock en México, ni su heterogeneidad de los estilos. Y, desde luego, interviene la identificación de las pertenencias con relación a la otredad, que irremediablemente, también construye al “nosotros”:

“si el rock es la poderosa arma del capitalismo; lo nuestro debería ser acústico; si el primero era salvaje y estridente; la música mexicana debía ser la antítesis: tranquilidad, elevación del espíritu y reafirmación de los valores. Es decir, aquí la identidad se opone y propone ante el otro. Hubo a principios de los ochenta la fusión de instrumentos prehispánicos con el rock, más tarde se bautizó con el pomposo nombre de etno-rock. Grupos como Náhuatl, Toncho Pilatos, nuevo México y Mr loco, serían los encargados por desarrollar este estilo propio...Aunque la música prehispánica como tal no existe, lo que tenemos de ella son figuraciones, especulaciones; ideas conformadas a partir de la literatura y de los instrumentos que lograron sobrevivir a la conquista, la ausencia de la notación musical, en los pueblos precolombinos, la destrucción efectuada por los españoles a su llegada a México y el sincretismo cultural gestado desde entonces, impiden hablar con certeza del mundo sonoro de nuestros antepasados.” (Cortés, 1999: 126,127,128)

David Cortes en su libro “el otro rock mexicano” señala varios ejemplos dignos de ser rescatables dentro del rock progresivo como lo fueron Chac Mool, Iconoclasta, Música Cultura y Contracultura, donde se ve un interés ya más sólido por fusionar las raíces musicales tradicionales con sonidos de vanguardia del rock. El disco seminal de lo que después sería el etno-rock es “el ombligo de la luna” obra solista de Luis Pérez, quien formó parte de La verdad Desnuda, otro grupo que intentó fusionar huapango con la música mexicana.

La autenticidad que se construye a partir de las fusiones, puede ser parte del problema de la gestación de una contracultura o rebeldía frágil, pues como comenta José Manuel Aguilera, sobre la situación del rock en México:

“va dependiendo de la situación económica y social del país, mientras no mejoren las condiciones de trabajo de los músicos, será difícil que la calidad del rock mejore, se necesitan medios suficientes...lo que si es cierto es que hay una gran diversidad, muchas bandas, y empieza a ver un mercado. Aunque debemos estar muy claros de que ningún grupo de rock nacional vende como Fey o Luis Miguel o Alejandro Fernández o como la música grupera. A mí me da tristeza que esa sea la música popular de mi país. A fin de cuentas, el rock sigue siendo una música para iniciados. Y quizá después de todo, eso sea lo chingón” (García Michel, 1998)

Es decir, la autenticidad está cruzada a finales de siglo por una búsqueda de varios pasados y sus músicas tradicionales, como la experimentación de fusiones de estas recopilaciones llenas de humor con algunas propuestas a nivel global como el *new wave*, el alternativo, el hip hop, o la denominada música *indie* de Inglaterra y, por supuesto, en la competencia o propuesta de los grupos en Latinoamérica.

Ahora bien, si se acepta este legado por la situación geográfica y sus influencias latinas tropicales, puede existir una diferencia entre distintos rockeros y su país de origen. La música *indie*, por ejemplo, como se etiquetó en Inglaterra, tiene un pasado donde se muestra el legado de la melancolía y la autenticidad del rock inglés.

“Como dice Steve Rothery del grupo Marillion es su melancolía que proviene de la clase trabajadora, o como expresa el músico Steven Wilson, destaca el clima y su impacto en la gente, hay mucha sensibilidad y algo de melancolía, somos una isla, no somos parte de Europa, somos algo aparte, esa arrogancia nos ha dado una identidad perfeccionista y genuina, no es que sea patriota pero Inglaterra es el país más importante para la música pop y rock, y al sentirse parte de esa tradición, te estimula a querer ser diferente del resto de nuestra historia, no copies a nadie más, crea tu propio estilo, el momento crucial del rock fue cuando se le consideró arte, no sólo algo pop, se dio este giro en los cincuenta cuando la música pop era de la clase baja con músicos como The Beatles, Jimi Hendrix y el primer disco de Pink Floyd, la música inglesa se volvió única... ‘el marque’ era un club que en 1962 en Londres realmente fue un hoyo horrible, sucio, pero legendario, donde tocaron las mejores bandas: Queen, David Bowie, The Who, The Clash, The Cure y muchos más, era una vibra única...Malcom, el fundador de Sex Pistols, le dio a la juventud un sentido iconográfico para ser rebelde...la música nunca volverá a tener ese impacto cultural...el problema con el Brit Pop fue que era una reacción contra la música de los 80, regresó a lo básico, cuatro integrantes, tocando como la clase trabajadora, básicamente haciendo música como se hacía en los sesenta,

muy retro. La rivalidad entre Blur y Oasis era una copia de la enfrenta entre los Stones y The Beatles... ” (nexos & Villanueva, 2017)

Por lo tanto, desde que en México los músicos deciden tener orgullo por su pasado y la decisión de no hacer *covers*, surge el rock en México, por ello, es complejo decidir cuándo inicia en el país, si es con las versiones originales en el rock and roll de los sesenta, o en algunas canciones del rock chicano, o hasta en los grupos inclasificables como Café Tacvba, Caifanes, Santa Sabina, La Castañeda, donde el español y el concepto se caracteriza por no plagiar, pero si en versionar canciones, como lo expresa también Juan Hernández y su banda de blues:

“para que haya un rock mexicano se debe actuar como mestizo y dejar de imitar, todos imitan a grupos, pero el esfuerzo hace que se dé una identidad mestiza, yo soy uno de esos pilares del rock que no se reconocen, sino hay ese reconocimiento no hay rock mexicano, ahora los grupos de rock urbano imitan a los grupos duranguenses, y esa es la cadena de la imitación” (Rico, www.buscandoelrockmexicano.com Juan Hernández Cápsula 12., 2011)

Las identidades socio-musicales o socio rockeras, en su aportación en el terreno cultural no sólo tienen esa necesidad de hallar la identidad y búsqueda de sonidos tradicionales o precolombinos, sino que son sujetos que viajan y encuentran influencias que difícilmente llegaban a México; ahí se tiene a un Jorge Reyes en el progresivo, fusionando sonidos de la India o Europa que incorpora a los sonidos latinoamericanos, o Saúl Hernández con viajes a Sudamérica y este acercamiento a lo andino, a Tijuana No y su relación fronteriza en Estados Unidos y México, entre otros grupos.

Son sujetos que, con el contacto intercultural, logran hallar esa autenticidad en su sonido, la transforman y ofrecen algo distinto e instintivo. Aunado a esto, se corrobora con sus impresiones de viajes, cómo el proceso de su formación como grupo o artistas, desde la infancia, por ejemplo, que el disco les fue clave para formar su educación musical, como a su vez, las redes de amistades. Por ello, el contacto con el sello “rock en tu idioma” cuando se abren a otras latitudes y otros países, hace que grupos también se desarrollen debido a ese contacto global y que, no sólo compongan hacia dentro con las influencias de músicas tradicionales, sino les obliga a que sean creativos a la par de estas y en un conjunto con los discos como fuentes educadoras del capital auditivo, como lo señala García Canclini:

“Desde sus inicios cuando el rock iberoamericano se desarrolló y expandió su audiencia, interactuó y puso a la defensiva a identidades nacionales establecidas de la región. Durante este tiempo, este estilo musical se deslizó desde las márgenes culturales hacia el centro, convirtiéndose en frente cultural promotor de unidad regional al desarrollar una cultura transnacional hispanoparlante y que llegó a incluir hasta luso parlantes. Y la base de este desliz de la periferia al centro fue el capitalismo auditivo, la posibilidad de compraventa de la música de acuerdo con los gustos del consumidor. Dicha posibilidad, característica del neoliberalismo que llegó a la región a finales de los setenta, permitió que el rock sobreviviera sin la ayuda económica del Estado. El rock en Latino América ha sobrevivido gracias a su audiencia que en su momento gastó su dinero en la música” (Garibaldo Valdéz & Bahena Urióstegui, 2015: 192)

Pero pese a esta situación, ligada a territorios, la autenticidad vuelve a debatir y no ser dada desde el uso de pasados, o de algún recurso de vanguardia, sino debe su valor en los cánones de la estética del rock. Jaime López afirma que el rock no debe estar amarrado a nacionalismos: "nunca he dividido al rock en español ni en mexicano, sólo hay un rock. Haces rock o no haces rock, no necesitas ningún justificante médico de que sea mexicano, argentino." (Ibid., 2015: 102)

La autenticidad también permite observar como algunas identidades llegan, con base a su experiencia estética, definir a un tipo de rock que suelen expresar con múltiples significados:

“Para Armando Vega Gil, bajista de Botellita de Jerez: "Es un monstruo de mil cabezas, el rock es como un espectro muy amplio.” Carlos Alvarado, teclista de Chac Mool: "rock significa romper con muchas ataduras que teníamos, significa libertad, significa rebeldía, significa muchas cosas, no cualquier cosa, no. Y dentro del rock hay muchas corrientes." José Luis Paredes Pacho, baterista de Maldita Vecindad: "estilísticamente o sonoramente es muy complicado definirlo, si acaso podría caracterizarse, pero involucrando distintas variables, no sólo musicales, sonoras. Ya hay muchas cualidades musicales que podrían ser completamente disímiles entre sí, el reggae con el rock progresivo, musicalmente tienen muy poco que ver, el funk y el hip hop, incluso la música electrónica que en un momento dado se define como antípoda del rock dentro de la cultura juvenil o la cultura pop juvenil.” (Ibid.,2015: 103)

Por ello la autenticidad se halla en diversas y heterogéneas expresiones o estilos de rock, ahí están los grupos de ska que tuvieron auge a finales de siglo con grupos como: La Maldita Vecindad, Tijuana No, La Matatena, Los Estrambóticos, Sekta Core, Panteón Rococo, Inspector, etc., en el reggae desde Splash, Antidoping, Los Rastrillos, La Comuna, Los Yerberos y Ganga, etc., en el metal, Luzbel, Cristal y Acero,

Transmetal ,Garrobos, Leprosy, Next, Raxas, Ágora, Brujeria, Pax, Qbo, Maligno, 3er acto, Coda, etc., en el dark o gótico, en un inicio fue Caifanes o Santa Sabina, Mask, posteriormente El clan, Hueco, Hocico, etc., Azul Violeta, La Lupita, Zurdok como alternativos y afroantillanos, y todos con distintas propuestas que nunca antes hubiera sido posible debido a la imposibilidad de ejecutarlo.

m. LO FOLCLÓRICO O LA ROCKMANTIZACIÓN.

el folklore es el eco del pasado, pero a la vez la voz sonora del presente. Sokolov

Lo folclórico, como atributo, nace con relación a la autenticidad y su carácter romántico, al crear y generar un nacionalismo cultural alrededor de las manifestaciones tradicionales y un pasado aparentemente genuino. También se gesta en una industria cultural y un interés estatal, con un papel de comunicar y rescatar lo simbólico cultural, a través de intereses económicos o políticos. Su gestación directa de los sujetos alrededor de las comunidades, le confiere la generación de un estilo musical más directo con el pasado y su interés en la búsqueda, rescate y mantenimiento de tradiciones musicales. Aquí persiste la idea que la identidad recurre a esa memoria colectiva y, por ende, a ese sujeto estético sensible con su pasado.

Pero conviene aclarar que el folclore mantiene una relación ambivalente entre el pueblo y la clase dominante, aunque el primero sea portavoz de una cultura popular, esta se confronta y se mezcla con los intereses estatales y comerciales: “el lazo de unión entre el presente y pasado se establece por medio de las instituciones y no del recuerdo, conforme van cambiando las instituciones, cambian también los productos de la fantasía de quienes viven sometidos a las mismas” (Kardiner Abram citado en Carvalho-Neto, 1973: 23)

“Conviene regresar al análisis de la cultura híbrida en Latinoamérica hecha por García Canclini: En Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización, Néstor García Canclini explica que, durante la segunda mitad del siglo XX, los nuevos medios de producción mediática y el constante movimiento entre naciones conllevaron a la “desterritorialización” y a la “territorialización” de la cultura (García Canclini, 1995, p. 24). En este proceso, las identidades nacidas gracias a la radio y a la televisión —los medios de comunicación emergentes— se combinaron con las identidades étnicas, raciales y nacionales ya existentes en Latinoamérica, formando lo que llama “culturas híbridas” como lo explica en su libro del mismo nombre (García Canclini, 1989, p. 21)” (Garibaldo Valdéz & Bahena Urióstegui, 2015: 194).

Por ello factores como la migración, los medios de comunicación y el papel de la cultura estatal, fueron conformando una música híbrida de la cual el rock se nutrió. En esta época los géneros como la cumbia el norteño, ranchero, los ritmos caribeños estuvieron muy cerca del rock, conformando el folclor híbrido. Canciones como ‘La Negra Tomasa’ con Caifanes, o La Lupita con el corrido de los Tigres del Norte, ‘contrabando y traición’, visibilizan la intención de usar el recurso de rescatar un pasado latino o mexicano con el rock. Y esto puede funcionar por algún tiempo, pero el detalle está cuando se vuelve un común que impide la creatividad y, por ende, una doble autenticidad.

Para muchos músicos esto es inevitable, como en el caso de los integrantes de La Barranca cuando declaran:

“muchos grupos se ocupan de la parte más festiva de la realidad, La Barranca en cambio mira hacia esa parte concreta de la realidad que es más oscura y que en estos días está muy presente, con lo de Chiapas y otros problemas... (Federico Fong, bajista) no nos hemos clavado en la idea de hacer un rock mexicano. Tampoco nos planteamos como meter un huapango o un corrido. Cada uno trae sus propias influencias y como nacimos en México, todos escuchamos diferentes tipos de música desde niños, música que se queda clavada en el inconsciente y que sale a la hora de componer y arreglar canciones...las influencias populares más fuertes son la música ranchera, la música tropical y el rock, por tanto, es lógico que en lo que hacemos haya partes que suenen a ranchero, a tropical, a bolero, etc. (Aguilera) el hecho de nacer en México te da una carga cultural muy cabrona, lo tienes tan asimilado que a veces ya ni lo piensas, con el rock pasa lo mismo, no debemos temerle al hecho de que se mezcle con todas las influencias que traemos desde siempre. Todos hemos escuchado a Raphael, a Juan Gabriel, a Camilo Sesto, entre las cuales, había cosas chingonas también. Cita la anécdota de Javier Batiz...él quiso componer una pieza en español y cuando lo logró dijo: ‘chin, es que me quedó como de Tin Tan’ y lo decía de manera despectiva, avergonzado. Y yo digo, si realmente te sale de adentro, eso está poca madre...el rock es una música ecléctica ha aceptado todo tipo de influencias y por ello, no existen fronteras entre los géneros.” (García Michel, 1998)

El músico conocido como Joselo de Café Tacvba expresa más o menos en el siguiente tenor: “yo quería hacer canciones como los Pixies, como más fuertes y cuando veía que las canciones que hacía eran como ‘María’...fue aceptar eso, la parte mexicana que uno tiene, sólo que en la época en que salimos, tal vez otros grupos no lo aceptaban (entrevista con che Bañeilos)” (Martínez Hernández, 2013: 194).

El Gran Silencio muestra lo inevitable en el aprendizaje y socialización desde la infancia: “quizá los músicos lo vean como una forma de estar ligados con ese pasado y con esa tradición y que muestre los sentimientos de la comunidad, y lo que liga es el baile en toda Latinoamérica” (Ibid., 2013: 121). Si existe una particularidad en el rock es una autenticidad ligada al folclor de una mexicanidad expresada y aceptada o asimilada por parte de los grupos de rock que se apropian de ciertos símbolos: “naco es chido” de los Botellos, “la chilanga banda” de Cafeta, “el chuntaro style” del Gran Silencio, muestran ese interés y reafirmación del rock por lo popular, como su re significación de lo mexicano y la aceptación de ser un pueblo mestizo.

Otro caso es el de la agrupación Tex Tex, quienes por su particularidad de ser prietos y llevar un rock ranchero de calidad o de corte norteño, reflejan ese lado transclasista en el rock que tiene una relación tensa con la mirada de la Industria: “no aceptaron nuestra ‘prietes’...para ellas (las discográficas) hay que ser güero o güero para ser rocanrolero” (ibid.,2013:125). Y, sin embargo, muestran su orgullo al ser morenos y honestos con su forma de componer y rasgos indígenas que inevitablemente visibilizan.

Lo anterior como lo muestra la reciente película “güeros” donde se aborda la relación de los universitarios y la huelga en la UNAM de los años noventa con la búsqueda de un icono del rock nacional, cuya música pudo haber cambiado el rumbo de tal, muestra una confrontación al interior de quienes manejan las industrias culturales y quienes hacen rock, en crear un malinchismo y una posible búsqueda del rock en lo anglosajón, cuando en alguna realidad, el rock está cruzado por esta latente piel morena, que visual y sonoramente se trasmite en una fusión de ritmos latinos. Merece atención dicha película, pero también una crítica al descalificar lo hecho por los grupos existentes, tratados como si no hubiesen construido nada rescatable y sólo se preste atención a una esperanza de un pasado que nunca rescatará al presente ni a un futuro.

A otros músicos como Salvador Moreno, cantante de La Castañeda, los vínculos que lo van llevando de estar en una banda a otra, como del progresivo con Delirium o Caja de Pandora, o alguna vez con El Clan hasta la formación de La Castañeda, es un hecho que como él lo expresa, son cables que en esa época se van cruzando hasta formar el concepto, y como tal, fue uno el que lo llevo al poeta Antonio Domínguez Hidalgo en Indios Verdes, quien lo influyó con toda la filosofía náhuatl y las esencias prehispánicas y, de donde surge el grupo la Castañeda. El cual se interesó en temas como la locura junto a las bases del bolero, la poesía, el ranchero y, como ellos lo expresan,

conformaron un bolero gótico, debido a que es trágico, sutil y elegante, pero también sensible y con fuerza desgarradora. (Rico, www.buscandoelrockmexicano.com Salvador Moreno Cápsula 10., 2011).

O el caso de Sabo Romo, quien debido a las circunstancias de ir de tocada en tocada se fue haciendo del círculo de músicos que anteriormente admiraba como a Ricardo Ochoa o Guillermo Briseño. Es decir, las redes se fueron encontrando cuando las identidades socio-musicales mostraron ese interés por hacer algo propio.

Ya en los noventa las fusiones hacen su expresión más híbrida del rock y la crítica periodística y académica los clasifica como cumbia rock, salsa rock etc., los adjetiva. Surgen así bandas interesadas en el reggae como Antidoping, o en el hip hop con Control Machete, Plastilina Mosh y quizá Molotov con algo de rap; el chiste era fusionar ska, cumbia, el ranchero, reggae, salsa, blues, punk etc., música difícil de encasillar y que sólo se clasificaría como “tropicalrock”, en el ska se generaron grupos como La Matatena, La Tremenda Korte, Seckta Core, Salón Victoria, Nana Pancha, El Parto de la Chole, Sonora Skandalera, Revuelta Propia, la Zotehuela. (Serna, 2010: 148)

Si comparamos el proceso de “la movida” en España donde incluso manejan la ironía como propuesta política ante el franquismo, se asume, como una propuesta estética, el hecho de que con las fusiones de instrumentos tradicionales y la transformación paulatina de copiar y copiar estilos internacionales hasta llegar a la originalidad. Así México, le tomó décadas coartadas ante procesos políticos represivos y prohibicionistas e incluso de una industria incipiente en el rock y sin visión de futuro, en conformar un estilo que también mostraba una ironía en su sonido y una estética que puede analizarse, como lo señala Regev, con un “cosmopolitismo estético”, una especie de fusión con los instrumentos autóctonos tradicionales y músicas de vanguardia como el rock clásico.

Lo folclórico apela a un pasado, a un territorio y su conformación en el imaginario colectivo y a su relación inevitable con la construcción y defensa de los nacionalismos, por ello, como se describió en el capítulo dos con la cultura estatal, se creó una identidad alrededor de lo “nuestro”, basado en lo que se había edificado a comienzos del siglo XX. Esto fue lo que atravesó no sólo a México, sino a toda Sudamérica con gobiernos que defendían cierto nacionalismo cultural y que, inevitablemente, también repercutieron en la prohibición posterior del rock, como en Argentina, que se comienza a expandir después de los setenta con una represión estatal y, cuya aportación fue,

elevar con una relación en las influencias del rock progresivo o el art rock y su vinculación directa con Inglaterra, un nivel artístico nunca visto. Figuras como Luis Alberto Spinetta y Charly García darían cátedra de ello.

Este pasado al que apelaba el Estado tiene sus inicios en una serie de eventos donde compositores campiranos, evocan a un tipo de regionalismo, o sentir de lo mexicano alrededor de las épocas. Los años veinte fueron no sólo la gestación e interés por rescatar lo simbólico y construir el nacionalismo, con el mariachi o el tequila, por ejemplo, sino con géneros musicales como el danzón, el bolero, la trova yucateca con influencia cubana y la música ranchera que se difundieron masivamente. O los años cuarenta, con el auge de la música ranchera, con figuras de Jorge Negrete y Pedro Infante, el huapango de Moncayo, los tríos con los panchos, las serenatas, los personajes cómicos como Tin Tan y Cantinflas; o en los cincuenta con las figuras de los luchadores como el Santo y Blue Demon, el humor con el compositor Chava Flores, etc., hicieron que la memoria colectiva se trasmitiese no sólo con la repetición de los medios de comunicación, sino, mediante el comportamiento de los mexicanos al emular varias de esas actitudes que consideraron auténticas. Muchos de estos pasados diversos se ven reflejados en grupos de rock con sus presentaciones y canciones.

En el programa “México Tropical”³⁵ se expresa una línea de tiempo, donde la música afroantillana se expresa como legítima identidad por medio del gozo en la mayoría de los países sudamericanos y donde permea en el imaginario social de la gente, una necesidad de reavivarse por medio de la lógica de identificación a la expresión corporal, el baile, el canto y el ritmo.

Los sones, característicos del Caribe, expresan esas uniones y fusiones con géneros musicales de Europa, como lo son los sones de Veracruz, o el huapango, estilo melancólico y paisajista, reflejado en las temáticas de Rockdrigo González; un compás que evoca a la nostalgia o a la ausencia de la mujer, al desamor, que mucho permea en el rock. El danzón, género proveniente de Cuba y popular desde el Porfiriato, compartiría terreno con géneros tropicales como la samba, el gua guanco, la cumbia, salsa etc.

³⁵ México Tropical es un análisis sobre los ritmos, géneros, la industria, sus orígenes y futuro de la música tropical en México, presentada como documental, en capítulos unitarios de una hora. (13 capítulos) Prod. OPMA/Foro Estudio/El Séptimo Sello, 2014.

Toda esa música mestiza, con relación al rock, tiene un exponente el cual abrió una posibilidad y un sonido particular además de único y, no es otro sino Carlos Santana quien fusionó, como lo expresa en el programa, el músico Juan Ortega, una forma de tocar y atacar a la guitarra en forma de mariachi cuando se logró plasmar, globalmente, en *Woodstock* con toda esa identidad latina y tropical.

En síntesis, el rock mantiene el lado folclórico por su relación inminente con un pasado que le da una autenticidad territorial al rock, acercándose a géneros musicales tradicionales y a modos o actitudes con los que la gente simpatiza. Fusiona géneros y los hace ser eclécticos ante la llegada de lo alternativo o *grunge*, provenientes de Inglaterra y Estados Unidos.

En síntesis, es una mezcolanza como lo describe el “cosmopolitismo estético” de donde se puede relacionar una identidad sensible global y regional:

“El cosmopolitismo estético es producto del encuentro entre dos campos culturales: el campo global del pop-rock con el campo específico de la cultura local. Para Regev, Bourdieu no tuvo en cuenta que los sujetos ocupamos posiciones en campos diversos, lo que hace que nuestros habitus se forjen en campos diversos, y que traslademos elementos de esos habitus de unos campos a otros, lo cual se convierte en una fuente de innovación y cambio (Regev, 2007: 323).” (Del Val Ripollés, 2014: 106)

Para esta investigación, es relevante, con base a esta última cita, reflexionar sobre el papel de las identidades socio-musicales y su teatralización o su lado instituyente, por el motivo de que pueden irrumpir en la construcción cultural de una región y de un país.

n. LO TRANSMEDIÁTICO

El rock desde un inicio fue interés de las industrias culturales en Estados Unidos e Inglaterra con programas como el de *Ed Sullivan*, donde se construyó un espacio donde se podría conocer y archivar en la memoria colectiva, las presentaciones únicas de grupos de rock y rock and roll. En México existen, como se mencionó en el capítulo dos, industrias culturales, con programas de radio, televisión o revistas interesadas en difundir el rock.

Ante el prohibicionismo y la llegada de MTV a finales de los años ochenta, la salida de grupos de rock en México se dosificaba y se limitaba, sin embargo, lo más relevante y sorprendente, fue descubrir vía el canal de internet *youtube*, un programa que Televisa transmitía en los noventa en la madrugada: "Música Sin Fronteras" conducido por

Alfonso Teja: “Cierta pasábamos a las 3 de la mañana, tiempo central de México, en señal en vivo para todo el hemisferio occidental. De Alaska a la Patagonia, y de California a Austria y el norte de África... Nada mal, ¿verdad?... Se hizo lo que se pudo... y qué bueno que se recuerda.”³⁶

Dicho programa dio difusión, junto a la estación de radio Orbita 105.7, por ejemplo, a un evento de metal en 1989, que se daría en la arena Adolfo López Mateos de Tlanepantla, donde se presentarían agrupaciones internacionales como *Death* y *Sepultura*. Un hecho histórico para esos años, donde los conciertos de grupos extranjeros fueron una novedad y un asombro en todas las latitudes de la cultura.

En ese programa Alfonso Teja, comenta que les pagaba a las agrupaciones que iban a presentarse y por ello, tuvo conflictos con periodistas. Es crítico en cuanto al análisis del porqué no se desarrolló o apoyó de mejor forma al impulso genuino de las bandas de aquel entonces por parte de la Industria cultural:

“primero, en la cerrazón de los productores en no difundir ese tipo de música, y segundo, en la culpa y responsabilidad que tiene Raúl Velasco en la música popular del país, él fue el encargado de retrasar veinte años el gusto y el odio popular hacia lo hecho en México, él estaba a servicio de la música española, argentina, y al rock o la trova de México, la dejó afuera...dónde están los sellos discográficos, dónde están los productores, todo está desperdigado, dónde aparece un Brian Epstein de estos fachosos para construirlos en estrellas mundiales, por ejemplo, Jorge Reyes, primero encuentras sus discos editados en Alemania que aquí, no hay interés.”
(Rico, *Por los caminos del rock. Entrevista Alfonso Teja.*, 2016)

Por otro lado, el rock tuvo que aprovechar una oportunidad dentro del arte visual, a la par de los espacios que abrían los medios como radio y tv; fue un reto realizar videos, una apuesta para generar y desarrollar los conceptos de los grupos y su quehacer artístico. “A partir de 1993, la popularidad de un grupo o solista en México ya no se medía sólo por su presencia radiofónica, sino que también se tenía que revisar el lugar que ocupaba el videoclip en el conteo de MTV.” (Galván, 2013: 154)

Por otro lado, el rock tuvo que lidiar con la prohibición de las canciones en la radio. Chac Mool después de Avandaro, en los ochenta, cuando varió su estilo de progresivo a *new wave*, fue más programable o, Botellita de Jerez que se le daba cierta aparición en

³⁶ Comentario expresado en el video “Death en Televisa (presentación completa), publicado en la página de *youtube* el 22 de junio de 2015.

tv y radio pero que con la canción “alarmala de tos”, se prohibió por decir “violola y matola con una pistola”.

Por su parte Jaime López mostró su sorpresa al también prohibírsele no en la radio comercial sino en una radio cultural donde no le transmitían la canción “Bonzo” de su disco “La primera calle de la soledad”, por decir “Dios está en el infierno”. La Cuca también fue censurada con cada grosería en sus canciones que se transmitían con un *bip*, casi nunca salieron en la radio a excepción del “son de dolor” y “la balada” y, esto debido al artículo 63 de la Ley Federal de Radio y Televisión que censuran todo tipo de lenguaje agresor o de buen gusto, aunado al gusto y política de la estación o del programador.

Un hecho que limita al rock es lo sucedido con la famosa payola, la cual requiere un eufemismo para lo que se expresa como promoción, trato, intercambio, amistad, marketing, etc., el detalle es que el lucro de la radiodifusión es aceptado por concesiones, sin embargo, el trato de que se pague por programar una canción y no se haga público o se declare económicamente y, que no haya factura, se convierte en una red corruptiva (Ibid., 2013: 62). El detalle que tiene esta práctica se debe al cómo comprobar dicho trato y, quizá, lo más cercano a serlo, sea lo expresado por Jorge Ávila ex gerente de compilaciones de Universal Music:

"el primero en pagar porque tocaran un tema de Los Diamantes en radio fue Ignacio Morales y desde entonces es una práctica común."69 Fernando Mejía Barquera agrega en El soundtrack de la vida cotidiana que Ignacio Morales era parte de la disquera IM y que el pago expedido fue de 150 pesos.70 Por otro lado, en el mismo texto de Mejía Barquera aparece la siguiente cita: "El movimiento de la payola comenzó en 1958, en estaciones que transmitían música popular, como Radio Variedades. Ya en los sesenta se incorporaron estaciones como Radio Mil, XEDF y Radio Sinfonola. En los setenta, las disqueras compraban el tiempo (para difundir) cinco o seis números musicales a estaciones de radio." (Ibid., 2013: 64)

Los músicos en este caso no son o fueron los encargados sino los promotores o las disqueras, quienes entablan relación con la radio para difundirse y promocionarse.

Otro elemento transmediático, fue el caso de Occesa, la empresa que organizó el primer festival Vive Latino en 1998 y que hasta la fecha sigue presentándose en el Foro Sol con agrupaciones mexicanas, latinoamericanas e internacionales, transformando o aceptando así, que lo latino es un ámbito que puede incluir todas las propuestas, la

aceptación de lo híbrido o la mezcla para el gusto del heterogéneo público. Un logro, que a pesar de sus límites de excluir y decidir quiénes pueden tocar, hace difusión y encumbra a varias bandas del rock en México.

Por lo tanto, el festival celebró esa fiesta posmoderna por mezclar y fusionar a los géneros entre sí, y que actualmente incluso se lleguen a presentar grupos de música tradicional, como los Tigres del Norte, Bronco, o los llamados *sonideros*. Hecho que reafirma las influencias que tienen estos grupos en los rockeros mexicanos a la par de los grupos anglosajones e ingleses.

o. LO TRANSNACIONAL Y TRANSCLASISTA EN EL ROCK

Si lo transnacional, plantea el hecho de que el rock se hace en cualquier territorio donde existan los recursos, medios y creatividad para hacerlo, con sus respectivas diferencias cualitativas, lo transclasista refiere a que toda clase social también lo puede construir, pero con sus diferencias en la calidad y propuesta sonora. Y si bien, ya se ha mencionado las rupturas y diferencias entre los estilos de rock y las generaciones entre una posible vieja y nueva escuela o, entre los que practicaron un rock retrospectivo o clásico con uno prospectivo y vanguardista con sus respectivas tonalidades en la autenticidad y recursos de lo folclórico, existe en este atributo del rock una particularidad de la época y, esa es la de una aceptación de la diversidad y el heterogéneo o ecléctico sentido en la composición como identidad u orgullo por pertenecer a una región donde se desarrollan los grupos, como lo fueron en este caso, las bandas de Satélite, Naucalpan, Atizapán, Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey o Tijuana.

A continuación, se hace una síntesis de las bandas y sus estilos que caracterizan a estos dos atributos, basados en el análisis del periodista Ricardo Bravo, fundador de otra revista como “Nuestro rock”:

La consolidación de la diversidad es una característica que tienen los noventa, el subterráneo se fortalece y ofrece propuestas diversas en varios estilos, así como figuras y grupos que se convierten en iconos del rock como Caifanes, Café Tacvba, La Maldita Vecindad, quienes se consolidan con álbumes que comprueban su calidad y eclecticismo.

En 1991 nace Discos Rockotitlan como una alternativa para grupos como Ansia y Kerigma, quien cuenta con el bajista como gerente del lugar y que posteriormente se

alía con trasnacionales como *Warner* y *Sony* de donde sale Crista Galli de Cd Satélite con un rock pop. Las Víctimas del Dr Cerebro de ciudad Neza, sorprende al transformar su sonido urbano con Tecnopop hacia algo más ecléctico; surge Sangre Azteca con Humberto Álvarez, ex integrante de MCC y Casino Shangai; El Haragán y Compañía destaca por su calidad en el rock urbano, provenientes de Tlanepantla, junto a Interpuesto con su balada rock de Cuautitlán Izcalli, Lira n'roll con Toño Lira, Sur 16, Escarbarme, dan fuerza a este género. Surge el punk o hard core con Piscodencia, Masacre68, Herejía, Disolución social, Síndrome, Especimen de Tijuana y Aquelarre de Tampico; En el metal destaca de Monterrey la banda Toxodeth, Argus con ex integrantes de Luzbel, como el guitarrista apodado "el greñas", aparecen Máquina Negra y después Máquina, Mortuary, Pactum, Cenotaph, Leprosy, Transmetal, Ramses, Garrobos, Raxas. En el Hard rock, destaca Coda, 3er acto e Isis; La Castañeda, Santa Sabina, La Cuca, La Lupita y Tijuana No, se consolidan rápidamente con sus discos debut entre 1992 y 1994.

En el subterráneo se fortalece con tres sellos independientes: Opción Sónica, Rock n'roll Circus y Discos Dodo, donde grabaron por ejemplo, Consumatum Est con un rock experimental, como el de Oxomaxoma, Humus del DF, Cast de Mexicalli; Inicia en Tijuana el proyecto tecno con Bostich y Fussible que fue evolución de Artefakto cabeza del colectivo Nortec, aparece LLT y Cabezas de cera del DF; En el reggae destaca Rastrillos del DF, Los Yerberos Antidoping, La Yaga de Guadalajara, Ganja del DF; En el jazz rock destaca German Bringas; En el metal cibernético estuvo Hardware de Guadalajara y Ogo; En el rap Sindicato del Terror edita la primera producción del género, destaca Control Machete.

En un acercamiento con el grunge, surge Guillotina y Sistema, aparece La Gusana Ciega con una propuesta de influencias con el brit-pop; Dentro del ska, sobresalen Los de Abajo, Estrambóticos, Sekta Core, La Matatena, Salón Victoria, Inspector, , La Tremenda Korte y por supuesto, Panteon Rococó, La Sonora Skandalera del DF; En el cyber-punk industrial aparece Deus ex Machina del DF o Cenobita; En el dark destaca El Clan, La Concepción de la Luna y Hocico; El en happy punk destacan también Los Lagartos o Los Imposibles. En el rock alternativo destaca Resorte, Pasto, Zurdok, Camposanto y Sekta Core; Azul Violeta se muestra con un funk rock junto a La Dosis de Guadalajara, aparece Forseps de José Fors cantante de la Cuca, Jumbo de Monterrey, Riesgo de Contagio con un cyber-garage, Desarmador con un rap core, La Barranca con

propuesta folclórica y ecléctica. Destaca Molotov y su fusión de rock y rap junto a Plastilina Mosh, ambos con influencias de Rage Against the Machine o Red Hot Chili Peppers; Julio Revueltas destaca como guitarrista neoclásico. El Gran Silencio muestra fusiones de cumbia, norteño y rock. Julieta Venegas se hace solista después de estar en Tijuana No; En el surf, destacan Lost Acapulco y Los Ezquisitos. (Bravo, 2007)

Esta larga lista puede estar incompleta, pero muestra esa diversidad en los estilos de rock y sus vertientes que explotarían por diferentes industrias. La mayoría de los grupos tuvieron que luchar con la vigencia en su sonido o, en muchas ocasiones, dejar su legado en los discos y sus posibles aspiraciones a presentarse en un futuro.

CONCLUSIONES

El rock en México a pesar de mantener una importancia mínima en los análisis académicos y, hallarse con cierta abundancia en las notas y artículos periodísticos, se le puede ir construyendo una identidad cultural a partir de una serie de atributos como lo son: la rebeldía, la contracultura, la autenticidad y lo folclórico a fines del siglo pasado.

Se reconoce la dificultad de generar una línea histórica alrededor de estos, debido a las rupturas generacionales que lo fueron coartando y significando a la vez, además de la limitante de algunos hechos visibles y objetivos que le rodean y, que hasta ahora, debido al interés por reconocer su historia sociocultural en el país, por medio de museos o análisis teóricos, se muestran parcialmente.

Se indicó en un inicio que el rock en México tuvo su mayor alcance cultural a nivel nacional e internacional a finales del siglo pasado, debido a una necesaria búsqueda por hallar un nacionalismo que le diera identidad propia, esto debido a que, en su historia, los grupos mostraban ser copias o imitaciones de grupos extranjeros, hecho que limitaba su autenticidad, rebeldía o posible contracultura.

Lo que se halló, fue un rock conflictuado con parte de su historia sociocultural y de los hechos que lo rodean a nivel político y económico. Fueron en este caso, la construcción de una cultura estatal con la que tuvo que lidiar de forma ambigua, ya sea dejándose influenciar y aceptando toda esa carga simbólica de la cultura popular, con su gestación de la melancolía y tragedia romántica, mezclada con la festividad posmoderna de sensibilidades contrapuestas, etc. Y, por otra parte, imitando a las elites de liderazgo que permearon en la mayoría de las instituciones culturales del país y colectivos.

Mientras que, con la Industria cultural, mantuvo una relación cercana y distante al ir aprendiendo junto a las disqueras y promotores, el quehacer de hacer rock en un país donde predominan los gustos por otros géneros musicales y donde el apoyo es más concreto por parte de dicha Industria. Así el rock, acusaba la falta de apoyo para promocionar los diversos estilos, que excluían de forma clasista, cierta elite de la Industria en su lógica de mercado junto a sus sub-sellos discográficos, donde las ventas mandaban las decisiones de promoción.

Este panorama inevitablemente fue un acontecer a finales del siglo, antes de la llegada del internet y sus plataformas de promoción o difusión por parte de los propios grupos. Las identidades socio-musicales, como se les denominó a los músicos e integrantes de los grupos de rock, así como a los periodistas y teóricos, mostraron una parte de la estética musical de fines de siglo, enmarcada en una serie de atributos que le dieron forma a una identidad del rock en México, bastante particular con sus encuentros culturales y sus desencuentros políticos, económicos.

La mayoría de las canciones y discos que se grabaron, mostraron ser parte de un eclecticismo y diversidad musical que abundó a finales de los ochenta y a lo largo de los noventa. Estilos como el rupestre, mostró tener una autenticidad en el lenguaje construido a partir del humor de los compositores o, del llamado “urbano” con sus raíces bluseras, pero con una resistencia de orgullo por parte de sus comunidades con bases barriales. O el llamado rock con influencias afroantillanas, que mostró la capacidad creativa de mezclar no sólo géneros y fusionarlos, sino en particularizarlos y darles un sonido único e irrepetible, así bandas como Caifanes, Santa Sabina, Fobia, La Maldita Vecindad, Café Tacvuba y otros más, mostrarían una estética en ser distintos a otros grupos que intentaron tocar el mismo género musical.

Lo que caracterizó a dichas identidades, fue ese afán de mezclar lo moderno con lo tradicional y lograrlo con el apoyo de una Industria que, en ese momento, se interesó por difundir dicho estilo, además de saber construir a lo largo de décadas, una red de conocidos y gente especializada, interesados en conformar una estética que resaltó una cultura socio musical de un país con una memoria colectiva abundante.

Las represiones que sufrió el rock en las décadas de los setenta y ochenta, repercutió en una construcción de la contracultura y rebeldía al generar espacios donde se mostraba la resistencia por parte de los sujetos socio-musicales, en querer seguir desarrollando un

rock que generara otro tipo de cultura, alejada de las propuestas que promovían empresas como Televisa o, en el hecho de promocionarse mediante sellos independientes y tocadas o eventos auto-gestionados en espacios como los universitarios, establecimientos comerciales y culturales, donde se impulsaron los inicios de lo que serían las agrupaciones que hoy día encabezan festivales como el “vive latino”.

Lo auténtico se desarrolló al momento que, surgió una aceptación en componer en el idioma español y buscar un sonido retrospectivo o prospectivo, con el fin de conectar estéticamente con el público y un posible acercamiento hacía un arte. Se impulsó creativamente un folclor alrededor del rock, como un aspecto muy particular al mezclar canciones y aspectos de la cultura popular, todo en un intento por rescatar pasados que mantuvieran una experiencia sensible alrededor de su contacto con las audiencias. Se construyó, por lo tanto, una memoria socio-musical colectiva alrededor de los éxitos de rock que se promovían en la radio y televisión y que, tenían una respuesta aprobatoria por parte de las audiencias.

Sociológicamente, el rock en México muestra una parte de la identidad fragmentada de los varios “mexicos” y sus sociedades polarizadas. Mantiene ciertas redes de apoyo e interacción entre comunidades cuyos recursos materiales y simbólicos les conserva su territorio y su estilo de rock que desarrollan entusiastamente. Dichas redes, en su núcleo, contienen las prácticas de una elite cultural al ser excluyentes o conflictivas con los grupos, motivo por el cual, se procrea una serie de rupturas de todo tipo.

Dentro del mismo rock existen intereses personales y de mercado, por parte de una industria cultural responsable en el desarrollo y promoción de cierto tipo de grupos. Existe y es loable, una autocrítica en esa misma red de comunidades estéticas, al referenciar variables que impidieron hacer un movimiento más duradero, como lo fueron, su falta de interés en lo musical, en la lucha de egos, en el compromiso por querer sacar proyectos, en sus confrontaciones con las disqueras y las discrepancias con gobiernos, entre la falta de liderazgos y fines en común, entre otras muchas más.

Por lo tanto, existe una identidad basada en algunos atributos adjetivados al rock. Llegan a ser reflejos en el sentido que visibilizan a la cultura de un país con profundas desigualdades económicas y sociales y distancias entre sus clases sociales. Dicha identidad, mantiene por ello, una rebeldía que muestra un humor y un grito melancólico

y a la vez festivo, romántico y domesticado por la cultura estatal. Sí, es contracultural cuando genera espacios y canciones en contextos necesarios para reavivar el lado estético y cultural, pero también muestra un interés por ser parte de una cultura instituida al imitar y no querer impulsar alternativas más creativas que construyan una conciencia más democrática. Y si bien, mantiene una autenticidad al fusionar géneros tradicionales y vanguardistas, logrando un rock híbrido, también sigue emulando e imitando muchos de los sonidos alrededor del mundo.

Y por el lado folclórico, se le reconoce el rescate de cierta música que considera mexicana, como una distinción de una música popular, pero también tiende a lucrar en juntamente con los medios y disqueras, ese afán de repetir una fórmula que fue novedosa en su momento y que impide hacer una nueva creatividad sonora.

El rock en México a finales del siglo resalta y hace visibilizar ese contacto popular que necesita una sociedad para estimular su lado sensible y estético, fue una época que históricamente, tanto el público y grupos, industria cultural y actores políticos, se conectaron alrededor de algo que los identificaba por medio de símbolos socio musicales nacionales y globales, fue un lazo momentáneo donde la cultura alcanzó una conciencia social en la gran mayoría de la población en sí, estimulando un grito estridente pero con reconocimiento mestizo. Es decir, existieron condiciones que se conjugaron para lograr una aceptación alrededor de un género que aparentaba estar abandonado al olvido.

El rock, por lo tanto, necesitó de una industria cultural y de una cultura estatal que fue aprovechada por los mismos músicos y que en sus posibilidades, rescataron esos pasados e influencias para identificarse con su entorno. Dichos sujetos, generaron una sensibilidad colectiva, crearon una música popular alrededor de la identidad nacional y, construyeron un identidad particular relacionada con una memoria sociocultural y musical, que hicieron vibrar y renovarse, a la vez que, les permitió alcanzar una cúspide a nivel cultural que hasta la fecha tiene respuesta animada por parte del público y mantiene interacciones que van más allá de las relaciones sociales, pues intervienen en gran parte de los ámbitos del conocimiento humano.

BIBLIOGRAFÍA:

- Adorno, T. (1998). La Industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En T. Adorno, & M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos* (págs. 165-212). Madrid: Editorial Trota.
- Agustín, J. (1985). *La nueva música clásica*. México: Editorial Universo México.
- Agustín, J. (1990). *Tragicomedia mexicana 1*. México: Editorial Planeta.
- Agustín, J. (2006). *La casa del sol naciente. Del rock y otras rolas*. México: Nueva Imágen.
- Arana, F. (2002). *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*. México: MARIA ENEA.
- Bartra, R. (1999). *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*. México: Editorial Oceano.
- Bell, D. (1982). La separación de ambitos: exposición de temas. En D. Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo* (págs. 17-41). Madrid: Alianza Universidad.
- Bravo, R. (2007). La consolidación de la diversidad. Los Noventa. *Nuestro rock, especial de colección 50 años de rock mexicano. núm. 100*, 12-15.
- Brito Lemus, R. (2009). Identidades Juveniles de la contracultura a las culturas divergentes. En C. Martínez Rentería, *La cresta de la ola. Reinvindicaciones y digresiones de la contracultura en México*. (págs. 291-296). México: Generación Publicaciones Periodísticas.
- Camaleón, C. (2011). *No somos Tribus Urbanas*. México: El Under Ediciones.
- Camus, A. (1978). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Carvalho-Neto, P. (1973). *El folklore de las luchas sociales*. México: Siglo veintiuno editores.
- Castro Pozo, M. U. (2002). De los jipitecas a los punketas, rock y juventud mexicana. En C. Feixa, C. Alsinet, & F. Molina, *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, malandros, punketas* (págs. 35-64). Barcelona: Ariel.
- Castro Pozo, U. (1998). *Por los territorios del rock, identidades juveniles y rock mexicano*. México: Colección JOVENes.

- Correa, G. (2002). El rock argentino como generador de espacios de resistencia. *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, 40-54.
- Cortés, D. (1999). *El otro rock mexicano. Experiencias Progresivas, Sicodelicas, de Fusión y Experimentales*. México: Times Editores.
- De Garay Sánchez, A. (1993). *El rock también es cultura*. México: Universidad Iberoamericana.
- De la Cruz, P. (1998). Armando Nava el último Dug. *La Mosca en la pared*, 19.
- De la Garza, A. (2013). Breve historia pre-rupestre. En J. Pantoja, *Rupestre. El libro* (págs. 8-13). México: CONACULTA.
- De la Peza Casares, M. (2001). La canción de amor: retórica de lo amoroso y constitución de la memoria colectiva. En M. De la Peza Casares, *El bolero y la educación sentimental en México* (págs. 23-43). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- De la Peza Casares, M. D. (2014). *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- De Oyarzabal, R. (2013). Eblen Macari. En J. Pantoja, *Rupestre. El libro* (págs. 32-49). México: CONACULTA.
- Del Val Ripollés, F. (2014). *Tesis Doctoral. Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Madrid: Universidad Computense de Madrid.
- Díaz Millán, E. (2009). Los quebrantos de la contracultura. Entrevista con Rogelio Villarreal. En C. Martínez Rentería, *La Cresta de la Ola. Reinenciones y digresiones de la Contracultura en México* (págs. 29-33). México: Generación Publicaciones Periódicas S.C.
- Drack, D. (2013). *Escena Gótica mexicana. Tres décadas de historia 1982-2012. Volumen uno*. México: Ediciones Orden del Císter.
- Escoto, G. (2009). Los movimientos contraculturales, descargas de humanismo. Eudald Carbonell. *Generación*, 5-6.
- Estrada, T. (2008). *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*. México: OCEÁNO.
- Fadanelli, G. (2009). El ataúd de la contracultura. En C. Martínez Rentería, *La Cresta de la Ola. Reinenciones y digresiones de la Contracultura en México* (págs. 23-28). México: Generación Publicaciones Periódicas S.C.
- Fouce, H. (2012). Experiencias memorables en la era de la música instantánea. *Análisi Monográfico*, Universidad Computense de Madrid, 97-109.
- Frith, S. (2003). Música e Identidad. En P. Du Gay, & S. Hall, *Cuestiones de Identidad cultural* (págs. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Galván, H. (2013). *Rock impop. El rock mexicano en la radio top 40*. México: Digitized by Google.

- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- García Michel, H. (1998). La barranca entrevista por Hugo Michel. *La Mosca en la pared*.
- Garibaldo Valdéz, R., & Bahena Urióstegui, M. (2015). El ruido y la Nación: cómo el rock iberoamericano redefinió el sentido de comunidad en latino América. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 16, núm. 1, 191-214.
- Gaytán Santiago, P. (1997). *Nezayorksferas*. México: Ediciones Interneta.
- González Rodríguez, S. (2009). Alternar siempre enriquece. En C. Martínez Rentería, *La cresta de la ola. Reinenciones y digresiones de la Contracultura en México*. (págs. 35-37). México: Generación Publicaciones Periodísticas S.C.
- Granés, C. (2011). *El puño invisible: Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. México: Taurus.
- Hall, S. (10 de octubre de 2017). <http://www.ram-wan.net>. Obtenido de <http://www.ram-wan.net>: <http://www.ram-wan.net/restrepo/identidad/la%20cuestion%20de%20la%20identidad%20cultural.pdf>
- Hernández Prado, J. (1993). Saber de rock. En M. Aguilar, A. De Garay, & J. Hernández Prado, *Simpatía por el rock* (págs. 189-196). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco.
- Ibañez, T. (2005). *Contra la dominación. Variaciones sobre la salvaje exigencia de libertad que brota del relativismo y de las consonancias entre Castoriadis, Foucault y Serres*. Barcelona: Gedisa.
- INJUVE. (2008). La música popular como herramienta en la educación musical. *Música y Adolescencia*, 43-71.
- Jáuregui, V., & Hidalgo, J. C. (12 de diciembre de 2014). *Revista Marvin. rock mexicano: ¿y dónde quedó la vieja escuela?* Obtenido de Revista Marvin. rock mexicano: ¿y dónde quedó la vieja escuela?: <http://www.marvin.com.mx/musica/rock-mexicano-vieja-escuela/70264> visto el 10 de julio de 2017
- Maalouf, A. (1999). Mi identidad, mis pertenencias. En A. Maalouf, *Identidades asesinas* (págs. 17-58). Alianza Editorial.
- Maffesoli, M. (1998). Sobre el Tribalismo. *Estudios Sociológicos*, 17-23.
- Maffesoli, M. (2007). *En el crisol de las apariencias*. México: Siglo XXI.
- Marcial, R. (1998). Dios bendiga a la banda y al rocanrol. Grupos juveniles de esquina en la cultura. *Revista JOVEN es*, 54-71.
- Marcus, G. (1993). *Rastros de carmin. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Criado, E. (2009). *Diccionario crítico de ciencias sociales*. Obtenido de Diccionario crítico de ciencias sociales.: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/H/habitus.htm>. visto el 06/10/2017

- Martínez Hernández, L. (2013). *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil del rock mexicano de finales del siglo XX*. México: Lupus Inquisitor.
- Martínez Rentería, C. (2009). La Cresta de la Ola. En C. Martínez Rentería, *La Cresta de la Ola. Reinventaciones y digresiones de la Contracultura en México* (págs. 9-13). México: Generación Publicaciones Periodísticas.
- Martínez Rentería, C. (2009). Vivimos una cultura de desecho. Entrevista con Leonardo Da Jandra. En C. Martínez Rentería, *La Cresta de la Ola. Reinventaciones y digresiones de la Contracultura en México* (págs. 39-43). México: Generación Publicaciones Periodísticas S.C.
- Méndez y Berrueta, L. H. (01 de septiembre de 2017). *El cotidiano en línea*. Obtenido de El cotidiano en línea: <http://www.elcotidianoenlinea.com.mx/pdf/17008.pdf>
- Mendiola, S. (24 de enero de 2017). *Acordes y desacordes. El sitio de música de la revista Nexos*. Obtenido de Acordes y desacordes. El sitio de música de la revista Nexos: <http://musica.nexos.com.mx/2017/01/24/expectativas-rock-y-buena-tv/>
- Molano L., O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, núm. 7, mayo, pp. 69-84.
- Moreno Rivas, Y. (1989). *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza-CONACULTA. Los Noventa.
- Nateras Domínguez, A. (2002). Las identificaciones en los agrupamientos juveniles urbanos: "grafiteros y góticos". En A. Chichu Amparán, *Sociología de la Identidad* (págs. 185-221). México: M.A. Porrúa Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Nateras Domínguez, A. (2009). ¿Los neotribalismo juveniles urbanos? En C. Martínez Rentería, *La cresta de la ola. Reinventaciones y digresiones de la Contracultura en México*. (págs. 261-270). México: Generación Publicaciones Periodísticas S.C.
- nexos, & Villanueva, J. C. (05 de abril de 2017). *Lifeandstyle entretenimiento*. Obtenido de Lifeandstyle entretenimiento: <http://lifeandstyle.mx/entretenimiento/2017/03/30/por-que-las-mejores-bandas-del-rock-vienen-de-inglaterra> visto el 03 de julio de 2017
- noiselab. (14 de marzo de 2011). *Insight Noiselab.tv*. Obtenido de Insight Noiselab.tv: https://www.youtube.com/watch?v=V_i3-rmJANM visto el 15 de julio de 2017
- Palacios, J. (2015). La Radio en la capital. Las ondas radiales rejuvenecen y se transforman. *Rolling Stone México*, 92-93.
- Paytress, M. (2014). *Historia del rock. La guía definitiva del rock, el punk, el metal y otros estilos*. Parragon Books Ltd.
- Pérez Colman, C. M., & del Val Ripollés, F. (2009). El rock como campo de producción cultural autónomo: Autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock. *Intersticios Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 181-192.
- Plotkin, P. (2015). Las Malvinas y el retorno democrático. Un conflicto que repercutió en la música. *Rolling Stone México*, 26-27.
- Portillo, S. (Dirección). (1996). *No digas que no. Tres décadas de rock mexicano* [Película].

- Puyol, S. (2007). *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Buenos Aires: Ediciones HomoSapiens.
- Quiroz Trejo, J. (1997). El rock mexicano y la contracultura: notas para su historia. *Revista Tiempo*, 18-27.
- Quiroz Trejo, J. (2008). Nuestros varios sesenta y ochos: memoria y olvido, mitos. *Sociologica*, núm. 68, 115-147.
- Quiróz Trejo, J. O. (1993). Rock, territorio y sociedad. Notas para su historia. En M. Á. Aguilar, A. De Garay, & J. Hernández Prado, *Simpatía por el rock* (págs. 69-84). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco.
- Ramírez Paredes, J. R. (2009). 1. Géneros musicales, 2. Identidades sociomusicales. En J. R. Ramírez Paredes, *De colores la música: lo que se baila...jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música high energy*. (págs. 25-79). México, D.F.: Alter Arte Ediciones.
- Randall, M. (1968). *Los 'Hippies' expresión de una crisis*. México: Siglo XXI Editores.
- Rico, R. (16 de diciembre de 2011). *www.buscando al rock mexicano.com*. Obtenido de [www.buscando al rock mexicano.com](http://www.buscandoalrockmexicano.com): <https://www.youtube.com/watch?v=annTHN6KjFw>. visto el 07 de julio de 2017
- Rico, R. (08 de agosto de 2011). *www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 09 Carlos Alvarado*. Obtenido de www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 09 Carlos Alvarado.: https://www.youtube.com/watch?v=pA9_MGSFUfc
- Rico, R. (13 de noviembre de 2011). *www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 23 Ritmo Peligroso*. Obtenido de www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 23 Ritmo Peligroso.: <https://www.youtube.com/watch?v=aDSJlpKCTvE> visto el 10 de julio de 2017
- Rico, R. (26 de noviembre de 2011). *www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 25 Botellita de Jerez*. Obtenido de www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 25 Botellita de Jerez.: https://www.youtube.com/watch?v=CivJiJ3_dzo
- Rico, R. (24 de julio de 2011). *www.buscandoelrockmexicano.com Enigma Cápsula 07*. Obtenido de www.buscandoelrockmexicano.com Enigma Cápsula 07.: <https://www.youtube.com/watch?v=Kgx9EgxF3Zw> visto el 12 de julio de 2017
- Rico, R. (25 de septiembre de 2011). *www.buscandoelrockmexicano.com Interpuesto*. Obtenido de www.buscandoelrockmexicano.com Interpuesto.: <https://www.youtube.com/watch?v=s6h-sUDQM-8>
- Rico, R. (05 de julio de 2011). *www.buscandoelrockmexicano.com Jaime López Cápsula 04*. Obtenido de www.buscandoelrockmexicano.com Jaime López Cápsula 04.: <https://www.youtube.com/watch?v=yen6imfB1To> visto el 12 de julio de 2017
- Rico, R. (15 de septiembre de 2011). *www.buscandoelrockmexicano.com José Cruz*. Obtenido de www.buscandoelrockmexicano.com José Cruz.: <https://www.youtube.com/watch?v=5ZwC0-eSa0c>

- Rico, R. (29 de agosto de 2011). *www.buscandoelrockmexicano.com Juan Hernández Cápsula 12*. Obtenido de *www.buscandoelrockmexicano.com Juan Hernández Cápsula 12*.: https://www.youtube.com/watch?v=0_wsIMccYOM visto el 12 de julio de 2017
- Rico, R. (14 de agosto de 2011). *www.buscandoelrockmexicano.com Salvador Moreno Cápsula 10*. Obtenido de *www.buscandoelrockmexicano.com Salvador Moreno Cápsula 10*.: <https://www.youtube.com/watch?v=V0bK1MZd2iU>
- Rico, R. (19 de enero de 2012). *www.buscandoalrockmexicano.com Capsula 33 Pedro y las Tortugas*. Obtenido de *www.buscandoalrockmexicano.com Capsula 33 Pedro y las Tortugas*.: <https://www.youtube.com/watch?v=YgVFTjoEdco>
- Rico, R. (26 de noviembre de 2012). *www.buscandoalrockmexicano.com Capsula 34 Charlie Montana*. Obtenido de *www.buscandoalrockmexicano.com Capsula 34 Charlie Montana*: <https://www.youtube.com/watch?v=RLtZbnwe18Q> visto el 07 de julio de 2017
- Rico, R. (25 de febrero de 2012). *www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 38 Zappa Punk*. Obtenido de *www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 38 Zappa Punk*.: <https://www.youtube.com/watch?v=GKXgOnyGZ1A> visto el 10 de julio de 2017
- Rico, R. (11 de mayo de 2012). *www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 49 Tony Méndez*. Obtenido de *www.buscandoelrockmexicano.com Cápsula 49 Tony Méndez*.: <https://www.youtube.com/watch?v=e82WcdFhSAQ> visto el 02 de agosto de 2017
- Rico, R. (03 de diciembre de 2016). *Por los caminos del rock. Entrevista Alfonso Teja*. Obtenido de *Por los caminos del rock. Entrevista Alfonso Teja*.: <https://www.youtube.com/watch?v=btoJo6Gy2cA>
- Rico, R. (05 de julio de 2017). *Por los caminos del rock 12 Fernanda Tapia*. Obtenido de *Por los caminos del rock 12 Fernanda Tapia*: https://www.youtube.com/watch?v=_win4MRPO6M visto el 02 de agosto de 2017
- ROLLING STONE, C. (2015). COMROCK Una clave para el resurgimiento del rock mexicano. *Rolling Stone México*, 50-51.
- Roura, V. (1999). *Y los vecinos tocando*. México: Daga Editores.
- Sánchez Dromundo, R. (21 de marzo de 2007). *Revista Electrónica de Investigación Educativa*. Obtenido de *Revista Electrónica de Investigación Educativa*.: <https://redie.uabc.mx/redie/article/view/161/1032>
- Sánchez, A. (1998). El rock como imaginación. Acerca de los entremados de la música. *Revista JOVENes*, 12-39.
- Serna, H. (2010). *Culturas Alternativas e Identidades en resistencia*. México: Angelito editor.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Suárez Gómez, L. (2009). *¿Qué hacen los adolescentes con la música pop en español?* México: Universidad Pedagógica Nacional.
- Torres Medina, V. (2002). *Rock eros*. México: CONACULTA.

- Valenzuela Arce, J. (1998). Culturas juveniles. Identidades transitorias un mosaico por armar. *Revista JOVENes*, 12-35.
- Valenzuela Arce, J., & González Fernández, G. (1999). *Oye como va. Recuento del rock Tijuanaense*. México: Centro Cultural Tijuana Instituto Mexicano de la Juventud Colección JOVENes.
- Velasco García, J. (2013). *El canto de la Tribu*. México: CONACULTA.
- Viera Alcazar, P. M. (2013). *Mujer y relaciones de género, cuerpo de mujer en el escenario del rock Tijuanaense*. México: UAM-X TESIS DOCTORAL EN CIENCIAS SOCIALES.
- Villoro, J. (1994). La rebelión gandalla. En C. Chimal, *Crines y otras lecturas de rock*. México: Biblioteca Era.
- W. Gouldner, A. (1979). Romanticismo y clasicismo: Estructuras profundas de la ciencia social. En A. W. Gouldner, *La sociología actual: renovación y crítica* (págs. 303-337). Madrid: Alianza Editorial.
- Zermeño, S. (2005). México: una cultura estatal. En S. Zermeño, *La desmodernidad mexicana y las alternativas a la violencia y la exclusión de nuestros días* (págs. 209-237). México: Editorial Océano.
- Zermeño, S. (2005). México: una cultura estatal. En S. Zermeño, *La desmodernidad mexicana y las alternativas a la violencia y la exclusión de nuestros días* (págs. 209-237). México: Editorial Océano.
- Zolov, E. (2002). *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*. México: Norma Ediciones.