

Rock mexicano:

# La bodega de los entusiasmos intercambiables

Víctor Roura\*

Ya los danzantes de la Conquista, adoradores de la imagen de la Santa Cruz, utilizaban un obstinado ritmo percusivo basado en el teponaztle y en el huéhuatl. La anécdota cuenta que en el cerro de Sangremal, según apunta Arturo Warman, peleaban “ferozmente los conquistadores cristianos contra los nativos idólatras y en lo más arduo de la batalla apareció una cruz en el cielo y, tras ella, se hallaba Santiago Apóstol, quien infligió terror y derrota a los infiel\_s”. Desde entonces, 25 de julio de 1531, hasta la fecha, se realizan danzas en homenaje a dicho símbolo. Piezas como *El caminante* o *El Xipi* o *Estrella del Oriente* conservan aún rasgos prehispánicos, si bien la influencia europea es ya latente. Los soldados de Hernán Cortés, recuerda Jas Reuter, “trajeron consigo trompetas, pífanos (flautas traveseras de sonido muy agudo) y atabales (tambores militares) para sus campañas guerreras, así como arpas, rabeles y vihuelas para hacer música en sus ratos de ocio”. De ahí que Salvador Morales asegure que la primera canción que podría llamarse “mexicana” sea un romance cantado por los soldados españoles unos días después de la noche triste del 30 de junio de 1521 (“En Tacuba está Cortés con su escuadrón esforzado;/triste estaba y muy penoso, triste y con gran cuidado;/la una mano en la mejilla y la otra en el costado”); sin embargo, Morales no señala los cánticos de los aztecas preocupado sólo, tal vez, por el género de la canción tal y como la concebimos en nuestros días. Porque la música en México ha existido desde entonces: “Las bajas de los españoles ascendieron a sesenta hombres — refiere Gurría Lacroix —, ocho caballos, dos tiros y varios miles de aliados. Dos bergantines corrieron gran peligro. Los triunfadores celebraron la victoria con danzas, cantos, grandes hogueras en los teocalli, tocando el gran tambor de Huitzilopochtli, caracoles y otros instrumentos musicales”. Más aún, Miguel León Portilla recupera un canto de los mexicas, de los tiempos del reinado de Axayácatl: “Nos convocaron a embriagar/en Michoacán, en Zamacoyáhuac,/fuimos a ofrecernos los mexicanos/y quedamos embriagados... Se consultaron los viejos caballeros águilas./ Tlacaélel y Cahualtzin,/decían que subieran/ para dar de beber a sus soldados/a quienes van a perseguir/al rey de Michoacán. Sólo que allí/se entregaron en

\*México, periodista de *La Jornada*, autor de *Negros del corazón*, UAM, 1984.

cautiverio/los quisquillosos tlatelolcas". El texto se remite a la única batalla perdida de los mexicas ante los tarascos de Michoacán, en los últimos años del siglo XV. No sólo nuestros antepasados estaban interesados por mezclar la poesía con la danza y la música sino que, de igual manera, se esmeraban en construir instrumentos de buen acabado. Todo hace suponer que la música era, principalmente, percusiva pues uno de los elementos importantes era el *bastón de golpe*, "cuya punta se hacía chocar contra el suelo". Poco se habla sobre la riqueza interpretativa de aquellas épocas; empero, con los grupos de los concheros, que hoy en día podemos apreciar por varias calles del Distrito Federal, podemos darnos una idea aproximada de los primeros ritmos: monotonía y tempos medidos, lamentos acompasados y golpes unirrítmicos, extensión *ad infinitum* y verdadero gozo íntimo. Los primeros mexicanos sentían una pasión desmesurada por los ritmos inacabables, reiterativos.

Establecidos los españoles en el territorio recién conquistado, los misioneros se encargaron de inmediato de transformar las agrupaciones musicales. Fray Pedro de Gante, en 1523, funda en Texcoco la primera escuela de música de la Nueva España y poco después empiezan a aparecer pequeños conjuntos indígenas a base de tambor y chirimía (o caramillo), predecesora del oboe, a fin "de que participaran en las festividades religiosas". Empieza, desde luego, la modificación de nuestros propios métodos melódicos. La nueva música impuesta iba acorde a lo efectuado en Europa. Pronto, de España, son traídos varios órganos para instalarlos en las diversas y crecientes catedrales del país. Así como se iban inventando los instrumentos (en 1700 el clarinete, por J. Ch. Denner; en 1709 el piano, por Bartolomeo Cristofori), de igual modo se iban trayendo al Nuevo Mundo. Como se observa, históricamente se inicia una continua invasión de proyectos musicales ajenos al sentir doméstico. Pero, pese a esto, surge entre los mestizos y mulatos, ya entrados en el siglo XIX, algunos ritmos no vistos con buenos ojos dentro de la sociedad decimonónica, entusiasmada por las "sarabandas, las chaconas, rigodones, contradanzas, minués, vales, polonesas, polcas, chotís". Estos bailes eran los "sonecitos y los jarabes", despreciados por las autoridades eclesiásticas y civiles que veían en ellos expresiones de "frivolidad e indecencia". Aquí subrayaremos la introducción de ciertos ritmos afroantillanos en México desde el siglo XVII y que en forma igualmente clandestina se practicaba en los estados (sobre todo) del sureste del país. Estos bailes ocultos formaban parte de la necesidad de la danza del mexicano, reminiscencias de un pasado remoto.

El país, hasta antes de finalizar 1800, había atendido los requerimientos que la alta y buena sociedad justificaba (el barroquismo, el clasicismo, el romanticismo, el postromanticismo, el expresionismo, el impresionismo). Vicente T. Mendoza, en sus innumerables estudios sobre la música nacional, apunta que ya en 1684 había aparecido el primer corrido, si bien este término no se define terminantemente sino hasta los comienzos del presente siglo. Esto es, los cantos que narran los sucesos diarios. Pero es evidente que estos romances (o historias o narraciones o ejemplos o tragedias o mañanitas o recuerdos o versos o

coplas, como también por esos nombres se le conoce al corrido) se efectúan al margen de los acontecimientos de la clase en el poder. Este tipo de cantos se verían realzados en los respectivos periodos de la Independencia y de la Reforma, sirviendo ya para celebrar o ya para olvidar los momentos ocurridos. Es sólo antes de dar inicio 1900 cuando un grupo de compositores, denominado Los seis, hace público su desacuerdo con las corrientes italianizantes imperantes en ese tiempo. Son Ricardo Castro, Gustavo Campo, Felipe Villanueva, Carlos Meneses, Ignacio Quezadas y Juan Hernández Acevedo. Y, por otra parte, el músico José García, de Cocula, Jalisco, integra un mariachi que sería prácticamente el antecedente de todos los demás. Esto sucedía en 1880. (Por cierto, Hermes Rafael ha asentado categóricamente que el origen de la palabra *mariachi* se encuentra en el vocablo coca, que es un regionalismo combinación de voces cahítas y tarahumaras y que no tiene nada que ver con el dichoso *mariage* francés, pues un error de entendimiento había provocado la confusión de este nombre. *Mar/i/ia/chi* significa “lo que suena en corrido”.) Mientras Los seis trataban de alterar la visión del público con creaciones originales (y desde la enseñanza en el Conservatorio), los mariachis empezaban a extender sus campos de acción: surgían los conjuntos de violines, vihuelas y guitarrón a cargo de Leocadio Cabrera, Justo Villa, Cristóbal Figueroa, Filomeno Rodríguez, Cesárea Medina. Mientras con personajes como Lerdo de Tejada, Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Macedonio Alcalá, Juventino Rosas, Manuel M. Ponce se vislumbraba ya un temprano nacionalismo, los grupos de mariachi llegaban a la capital en 1925 (el primero fue Concho Andrade) y ocupaban un sitio exclusivo para interpretar sus propias piezas (el temprano garibaldismo).

El 18 de septiembre de 1930 comienza a trabajar la radiodifusora XEW y por sus estudios desfilan veintenas de compositores (la trova yucateca, los tríos románticos, solistas destacados, intérpretes indispensables). Por fin, México da a conocer, por primera vez en el terreno de la música popular, piezas originales, no obstante el gusto generalizado por las zarzuelas españolas, las bandas de *music hall* y el tango. En el periodo gubernamental de Lázaro Cárdenas, la música nacionalista se halla estimulada. Los primeros discos son grabados (en 1877, Emil Berliner inventa el disco fonográfico y en 1906 aparecen las vitrolas, los fonógrafos con bocinas propias) y las películas empiezan a tener auge. En 1936 se filma *Allá en el rancho grande* y la música ranchera adquiere un sitio, que ya no va a perder nunca, en la incipiente industria disquera. Y, luego, los cuarenta: “Es la epopeya de las barriadas que expresa Lucha Reyes —escribe Carlos Monsiváis— en la canción ranchera, Elvira Ríos y María Luisa Landín en el bolero romántico, Pérez Prado en el mambo, Pedro Infante y David Silva en el cine populista, Ninón Sevilla y Meche Barba en el cine de rumberas, Cantinflas, Joaquín Pardavé y Germán Valdés Tin Tan en la comicidad, Fernando Soler y Sara García en el melodrama filmico”. Ya no únicamente los boleros son aceptados sino que la imagen del mariachi se reduce a su mínima expresión y con ello, el cantor ranchero incluso gana más en popularidad. Ya, desde 1579, fray Diego Du-

rán decía que los movimientos de los danzantes indígenas no sólo se regían por el compás de la música, “sino por la altura de su canto”. Y aquí estaban los cantores como Negrete. El canto mexicano como extensión del habla cotidiana. El cantor mexicano como extensión de la personalidad del pasivo espectador. Canal 4 empezaba a proyectar la imagen bonita del país. Pero antes de que fallecieran nuestros primeros mitos (sin mitos, sencillamente el mexicano no se comprendería a sí mismo), Negrete en 1953 e Infante en 1957, ya una corriente nueva comenzaba a alzar murmullos entre la gente joven del país, proveniente de los sectores de la clase alta preferentemente. Esta música entra como Pedro por su casa y se instala de pronto en las radiodifusoras, desplazando en algunos casos a personalidades de la vieja ola. Los discos de larga duración habían sido introducidos en el mercado a partir de 1948 y diez años después aparecerían los discos estéreo. Antes de la llegada de los sesenta irrumpen varios grupos tocando rocanrol. La disquera Orfeón acepta a los conjuntos y utilizando los *covers* de autores extranjeros, principalmente de Estados Unidos, vende éxito tras éxito. Nuevas imágenes son promovidas y los rostros del pasado son guardados en los archivos. Elvis Presley opaca a Agustín Lara. James Dean no se compara con Pedro Vargas. Bill Halley le hace la competencia a Pedro Armendáriz. Marilyn Monroe se difunde más que María Félix. La consigna juvenil: yo no soy un rebelde sin causa y tampoco un desenfadado; lo único que quiero es bailar rocanrol y que me dejen vacilar sin ton ni son. No hay más pedimentos que ése. Al final de cuentas, los que están manejando los asuntos de los jóvenes son los mayores. El rock and roll fue un ejercicio primario de la rudimentaria publicidad. Baile con Josefina y Joaquín y obtenga sus shampoos Vanart. Con Toficos todos ganan. Discotheque Orfeón a Go Go era la puerta inevitable para alcanzar el estrellato. Las películas sobre rocanrol se filmaban prontamente (hasta don Pedro Vargas y don Agustín Lara intervinieron con argumentos de esta índole y no se diga si no lo bailaron enfrente de las apresuradas cámaras cinematográficas). Los sesenta fueron la reconciliación con los artistas jóvenes pero fueron también los años en que pasaron totalmente inadvertidos los jóvenes verdaderamente rocanroleros. Una contradicción enorme pero innegable. Porque fueron más rocanroleros los que con su actitud dieron vida a los sesenta que los propios rocanroleros de vestimenta e instrumentación amplificadas. Nuestros músicos, en su mayoría, necesitaron de tutores para proseguir su camino (Gabriel Pardo para abandonar el país y salir de gira; los directores artísticos en las consultas para las decisiones que afianzaban una larga carrera; los locutores paternalistas que aprobaban o reprobaban las nuevas y endebles grabaciones; los periodistas amigos que alentaban con sus escritos sus oficios musicales). Pocos, realmente, pudieron levantar su auténtica voz (los que lo intentaron eran callados a macanazos por la siempre vigilante policía; ahí están los hechos del estreno del filme *El rey cillo*, protagonizada por Elvis Presley, en el cine Las Américas y narrada en uno de los cuatro libros que publicó en vida Parménides García Saldaña). Esto no sucedía sólo en México, sino en toda Latinoamérica.

Al parecer, en todos los países latinos tuvo que llegar el fin de los azarosos sesenta para poder aprehender al rock pues, hasta esos momentos, los maestros habían sido los mexicanos. Ningún grupo como Los Teen Tops para copiar bien a Leiber y Stoller o a Marascalgo y Blackwell, ni nadie como Los Rebeldes para copiar a Medley y a Russell o a Engerman, ni nadie como Los Belmonts para fusilarse a Dave Clark Five, ni nadie como Johnny Dínamo para copiarse a Gary Puckett y sus Union Gaps. En Argentina, por ejemplo, se abrió en Buenos Aires un local llamado La Cueva, que servía para que los "beatniks argentinos cantaran en castellano sobre músicas inspiradas en las de los Beatles o los Rolling Stones", indican Osvaldo Caló y Tomás Gubitsch. En el 64 surge en Uruguay el grupo de los Shakers, imitador de los Beatles, "de un nivel musical superior al de los grupos difundidos más comercialmente". Los Shakers, al igual que los Dug Dug's mexicanos, comienzan por lo más difícil pero inmediatamente después se relegan ellos mismos al crear sus propias composiciones. Los Dug Dug's también se iniciaron como el grupo oficial en México de interpretación beatlesca. En Argentina ocurrió lo contrario que en nuestro país. Ahí, en 1969, se llevó a cabo en Buenos Aires el Festival "Pinap de la Música Beat y Pop", que permitió la consagración del grupo Almendra. De ahí en adelante, el país sudamericano ha visto pasar buenos conjuntos, como Vox Dei, Sui Generis, Nito Mestre y los Desconocidos de Siempre, Porsuigieco, Invisible, Polifemo, Pescado Rabioso, Materia Gris, Cuero, Vivencia, Manal, hasta llegar con individualidades destacadas como Charlie García y Juan Carlos Baglietto y Litto Nebbia. A pesar de esos difíciles años (66-70) bajo el régimen militar de Onganía, los grupos supieron cantar y decir las cosas en su preciso momento, en buen castellano, por supuesto... Aquí, en México, en 1971 (el 11 y 12 de septiembre) se realizó el Festival de Avándaro y, en lugar de verse cristalizado el movimiento, se apagaron los destellos de una que otra lucidez musical para ir, el rock, a guarecerse en los hoyos fonquis, refugios improvisados (podía ser cualquier cosa que se pareciera a un salón rectangular con techo, de preferencia) en los cuales se encerraban miles de jóvenes para, al ritmo del rock y con cantos que querían acercarse al inglés, divertirse por espacio de cuatro horas, alejados de toda comodidad del hogar y hacer lo que les viniera en gana... En Uruguay, también, recién en los setenta es cuando nacen agrupaciones con ideas rocanroleras propias vocalizadas en español. Así fueron formándose los grupos Opus Alfa, el Psiglo, el Días de Blues, Tiempo de Rock, Bisonte, Epílogo de Sueños, Aguaraqua, La Banda Elástica, Grupo Vocal Universo, Opa, Pelo. Tal como sucedió en gran parte de Latinoamérica, a partir de 1968 se conforman dos corrientes que van a tener una gran importancia en un público expectativo y amplio: por un lado el rock y, por el otro, la música folclórica. En esa época ambos géneros fueron considerados antagonistas, ya que aquél era representado "por las fuerzas imperialistas de Estados Unidos" y éste era considerado el puntualizador de la definición nacional. La búsqueda de la identidad personal, ante el rapto que súbitamente había efectuado el rock, era uno de los temas favoritos de la juventud pensante. Históricamente damos

un paso atrás. De nuevo somos invadidos con proyectos musicales ajenos al sentir doméstico.

Dice el conocido folclorista mexicano René Villanueva: "Al triunfar la Revolución Cubana en el 59, la reacción imperialista se agudiza en un anticomunismo que trata de borrar todo vestigio de simpatía hacia la Revolución y hacia todo lo que venga de Cuba. Desaparecen de los cuadrantes de la radio la música de moda en esos años e irrumpe ensordecedoramente el rock. El examen de la utilización mediatizante de un género musical es necesario, pues creer ingenuamente que la difusión y el momento en que se hizo no responde a un uso político de la música apolítica, por parte de los medios de difusión, sería grave de nuestra parte..." El rock no es sólo el deseo de aproximarse a la burguesía sino, también y de modo quizá más directo, es el único medio provocador para hacer sentir aversión hacia la propia clase media. Ya alguien lo ha remarcado: las ganas de llegar a ser una *super star* no lo es tanto para ser millonario, sino para alejarse de la clase media. Mario Díaz Mercado, en su texto "La nueva canción y los medios de comunicación", habla del proceso de *yanquización* por medio de "ídolos norteamericanos a ritmo de rock, surf y twist". Esta dificultad para captar a los dos distintos géneros, cada uno por separado, obliga aún más a los nuevos músicos a tratar de diferenciarse entre sí. Aquéllos son rocanroleros y éstos son folclóricos: aquéllos están sometidos y éstos buscan la verdad: aquéllos usan amplificadores Marshall y éstos utilizan quenás del Perú. En Uruguay, por ejemplo, se diferenciaban claramente: el Kinto no podía compararse con Gula Matari, Los Que Iban Cantando o Contraviento eran otra cosa muy distinta a Eduardo Darnauchans o a Omar Herrera. En México una onda eran La Nopalera y otro rollo era el Three Souls in my Mind. Los Folcloristas estaban muy distantes de Guillermo Briseño con su Cosa Nostra. En Perú también ocurrieron casos similares. Por eso hoy hay la corriente intitulada "rock andino" en la cual un "rockero puede estar a la altura de su identidad cultural". Raúl Pereyra es uno de los más aventajados en esta rama de la quena rocanrolera. Pero en Lima también se quiere hacer buen rock, con grupos como Frágil o Clímax o Contrastes o Up Lapsus (en una reseña de la revista *Rocka*, de noviembre de 1980, dice del grupo: "... disfrazados al estilo Kiss interpretaron temas ajenos a su composición... Up Lapsus cerró la noche de rock and roll a lo Kiss, donde hubo mucho maquillaje y una escenografía bastante nacional (sic), fue lo que se dice un raro contraste"). En todos los países de Latinoamérica el rock ha tratado de ser asimilado, si bien han sido Argentina y Brasil los que, hasta la fecha, han llevado la delantera. Los Estados restantes se han perdido en lo que precisamente aplaudieron del rock: su sorprendente facilidad. El rock los tomó por sorpresa y al volverse, el género musical familiar e imitable (como observa Greil Marcus), entonces los rocanroleros se han vuelto justamente plagarios de sí mismos e inaguantables miembros de una gigantesca comuna. Al mirarse hermanados han optado por ahuyentarse a sí mismos. Escasos integrantes de la Gran Familia conservan sus particulares modos de destacar por encima de los incontables otros. El rock en México lo crea

una numerosa familia. De ahí que agrupaciones notables en su tiempo, como el Three Souls in my Mind, haya acabado por repetirse y de continuar fórmulas ya detectadas sabiamente por los seguidores de sus ideas: el Three Souls es, en la actualidad, un grupo absolutamente previsible. Ni sus disgustos personales en el entarimado (Alejandro Lora pateado por el baterista Charlie Hauptvogel y recriminado por el guitarrista Mancera) han de cambiar su irremediable reconciliación y su pronta reaparición en el Festival 84 del PSUM en el Palacio de los Deportes. Three Souls, al percatarse de su alcance en los contenidos ideológicos de sus canciones, ha perdido lo que con ello ganó en autenticidad: la espontaneidad. Ya *cualquier cosa* que sea *noticia* hay que incluirla en el catálogo del compromiso, aunque para ello no tengamos más que inventar cuatro líneas. Con esta ausencia de espontaneidad, el grupo básicamente se convierte en un conjunto única y exclusivamente de la Onda: la agrupación capaz de sobrevivir en tiempos que ya no le corresponden, pero que de alguna manera lo comparten (¿perdón, Jagger and Richards?). Esta especie de decadencia roquera (no existen atisbos que denoten un cambio en los próximos meses: son inexistentes las ganas de contemporaneidad) es visible en las insistencias visuales: los años parecen no avanzar sino permanecer estáticos en el espacio. En su decimosegundo álbum, *D'Mentes* (grabado en 1981 en Los Angeles, California), incluyen parte de la letra *Caminata cerebral*, del Love Army, y que es una de las pocas cosas respetables que se hicieron en aquel periodo de Avándaro:

*Qué pasó con lo que dijo/¿ya tan pronto se olvidó?/¿Qué pasó con las treinta monedas que te dio?/Y porque no te creo lo que dijiste/sé que no es la verdad/Lo que es cierto/es que prefiero en mi cerebro caminar/Sindicatos y patronos me han bajado la moral/si me dejo/los calzones también me van a bajar/Porque la justicia toma tiempo/y no pienso esperar/prefiero en mi cerebro caminar/Tendré que caminar— Oye Cristo no regreses/no te vayan a rapar/en la Era del Acuario/nadie te entenderá/Sí porque sé que si tú regresas/no vas a predicar/nomás de ver tu pelo/la gente se va a asustar/y te van a hacer llorar/Todos van a caminar/nadie nos podrá parar.*

Con este voluntario deseo por cantar una rola que data de diez años atrás, al momento de introducirse el Three Souls en los estudios Salty Dog de LA, evidencia el inmovilismo de sus integrantes y la añoranza de un pasado irreparable. Three Souls *es* porque *fue*. También, es cierto, si personas como Guillermo Briseño dejaran de tomarse de vez en vez tan en serio, las situaciones para nuestro rock irían creciendo. Tan solemne se ha convertido Briseño que está más cerca del espíritu de la nueva canción que del rock. Tan es así que en su reciente acetato, *Ausencias e irreverencias*, marca el inicio de la recitación roquera: prescinde de los sonidos instrumentales y enaltece la oratoria universitaria:

*¿Y si nacionalizamos la hélice del caracol y su lenguaje?/¿Y si expropiamos la melanina de pellejo y la lucha de genes?/  
¿Recuperaríamos acaso la puntería/del flechador del cielo/o la victoria del Cuauhtémoc?*

*Rompa el ajolote su códice batracio/ levántense los glifos las estelas/ que cante su guerra el xoloiscuintle/ reviente el sexto sol en la obsidiana*

*Corre la voz del pedernal y la olefina/ un electrón de ojo rasgado milita en el ejido/ y no es casual que un pómulo saliente/ cante tangos, seguidillas, rocanroles*

*— Que repose el asombro en la hamburguesa y el cornfleics/ que con lengua española engulle en dirección a sus blu yins el caballero tigre—/ y que el águila devore a la serpiente y si ésta tiene plumas que cante/ y si no, que muestre los bolsillos/ —o acciones nominales—.*

A Guillermo Briseño tal vez le ocurra lo que a Jaime López, quien a fuerza de parecer poeta cae en los infantilismos y los pasos ganados en sus trabajos grabados los pierde en sus trabajos escriturales: el texto de *Cara de memorándum* (que ilustrara extraordinariamente Manuel Ahumada, el mejor dibujante del nuevo cómix nacional) o *El poeta Anal Fabeta*, librito editado por Penélope que incluye insólitamente algunos escritos de López y del cual extraigo dos muestras lamentables:

*soy un poeta/ que rima con bicicleta/ con motoneta/ con avioneta/ con patineta.../ con pantaleta, soy un poeta/ que rima con marioneta/ con opereta/ con antonietta/ con teta y teta.../ sin camiseta,/ soy un poeta/ que rima con la trompeta/ con la bragueta/ con la chaqueta/ y de probeta.../ analfabeta: soy un poeto/ que rimo con/ panfleto*

(Esta rima alcanza sus puntos victoriosos con gente como Pedrito Fernández en la rola de la bicicleta y la banqueta y como Arturo Vázquez en su pieza *Preciosa*, de su primer álbum). El otro texto de Jaime López dice así (en realidad, son canciones):

*cuando todavía/ estaba enamorado de mí me decía Francisca/ cuando nos casamos/ los primeros días/ me llamaba Panchita/ cuando pese a todo/ aún me quería/ me nombraba Pancha/ pero ora últimamente/ no sé por qué/ me dice Pinche/ Pinche Pancha/ ya ni me acuerdo.../ ¿cómo te llamas?/ así lloraba/ su tristeza a secas/ la Francisca Pancha*

Ya ni hablar de Javier Bátiz, quien de improviso se vio abandonado por sus amigos del PRI y no le quedó más remedio que ser (dejarse rescatar) recuperado por algunos grupos de la izquierda local y, entonces sí, a rolar con los sindicatos y con los obreros. Para donde vaya la corriente voy. (Aunque Guillermo Briseño siga creyendo que al buen Bátiz se le puede perdonar todo...) Asimismo, la multitud, la banda (sectorizada, identificada, imitable) que todavía asiste a un hoyo fonqui, no parece ya unificada en sus acuerdos tácitos sino que, más bien, parece uniformada en todas y cada una de sus acciones. El personal es, ya, lo que no quería ser: predecible, pronosticable. El hoyo fonqui, hoy en día, es subsidiado por el CREA. Las tocadas por Santa Fe o en las calles de Martha, a un costado de Henry Ford, son ya gratuitas. El ho-

yo fonqui, quién lo iba a creer, con el paso del tiempo ha logrado derrumbar la imagen del mito-chavo-ondero-guerrillero-pasota. El hoyo fonqui es un centro de recreación juvenil: un modo de subsidiar al roquero (Briseño, Three, Bátiz, Nuevo México, Chac Mool) y de canalizar las inquietudes de los adolescentes. El rock no tiene que formar la parte oscura del sistema: es, ya, inherente a él. Las formas precisas de entretenimiento van siendo múltiples en el país (lástima que los roqueros no agarren la onda de que ahora *sí pueden* decir lo que *antes querían* decir). El camino del rock está definido: las constantes irregularidades de Nuevo México, la falta de autocritica de Chac Mool, las intermitencias fascistas de Pakko Gruexxo, los lugares soñados en la televisión sabatina y dominical (“en Estrellas de los Ochentas, ahora con ustedeeees, el grupazo Cristal y Acero, quien será oportunamente juzgado y calificado por la super star Lupita D’Alessio”), los espacios ganados en el periodismo (dice Jesús Bojalil, ex Escuadrón del Ritmo, ahora que soy subdirector del *Playboy* en su versión en español, ahora sí, amigo, ven a escribir sobre rock, Pepe Návar, y te pago muy bien, para eso somos camaradas, hombre...), los espacios ganados en las jefaturas de prensa de las compañías disqueras (escribe en *unomásuno* pero, a cambio, súrteme la colección completa de la Warner Brothers), el emporio de las editoriales (*Conecte* o *Sonido* o la eterna mirada hacia los mismos símbolos o la perenne estilística escritural de los sesenta: ah qué buena onda que toca el maestro Blackmore con el Rainbow porque es super alivianado...) y el surgimiento del apoyo incondicional de los Grandes de la Comunicación hacia el rock (pues sí, amigos, je je, dice Raúl Velasco, ahora el rock es la música de nuestra juventud y por eso nuestras grandes estrellas rocanroleras son Daniela Romo y Yuri y Lucía Méndez y el rock comienza a ser algo bonito, je je).

Las tres corrientes del auténtico rock, no del elaborado desde las oficinas de Televisa, tienen sus respectivas rutas: el ondero, el progresista y el esnobista siguen su propia marcha. Dentro del rock progresista se aprecian en la actualidad varias contestaciones y una gran capacidad para saber medir los propios límites: los rocanroleros ya no son gente improvisada (antes era común oír decir que los músicos eran unos desempleados tras la vestidura rocanrolera; y el ser rocanrolero era signo del subempleo del país; luego entonces). Algunas agrupaciones, como Música y Contra Cultura, Las Plumas Atómicas, Botellita de Jerez o Naftalina (cuando se reúnen para participar en contadas sesiones), representan lo que Nuestros Días quieren negar. En medio de la decadencia y la actual crisis de los grupos que por años han llevado el símbolo del rock en México, surge precisamente la voz opositora en momentos de una total absorción por parte del Estado. Los mensajes ideológicos (contraculturales), al ser estatizados y copados y luego permitidos y difundidos bajo los emblemas del Estado, pierden su significado original. El control conlleva a un nuevo atavío. Controlar un producto significa fiscalizar su contenido. Verificar el consumo es gobernar la demanda. Para atender los llamados de los nuevos grupos es imprescindible modificar de golpe las estructuras de antaño: se requiere primordialmente de la escucha total, ab-

soluta, tal como intuye Raymundo Mier: “La propuesta utópica asocia el placer a la capacidad para escuchar: entre mejor escuchemos más placer existirá; entre más concentrada, más abarcadora, más penetrante, más rica en matices sea la escucha, mayor será el placer que se experimente”. Pero esta atenta escucha promueve la segmentación y el aislamiento social, en efecto: oír a Botellita de Jerez en un hoyo fonqui puede ser verdaderamente intolerable: no se podrían percibir las capacidades de la autoparodia ni sentirían los roces con las fronteras del cinismo. “El ideal se aproxima —escribe Mier—. Se han desgastado los mecanismos de la escucha colectiva. Se trata de individuos que escuchan, solamente escuchan, guardan las mismas actitudes. Lo aparentemente público (salas de espectáculo, de concierto, audiciones) encubre una privatización del sentido del acto musical.” El rock ya no puede ser una experiencia compartida (ese objetivo idílico de finales de los sesenta y exaltado por medio de festivales como Woodstock o Monterrey o Wight), sino que es una experiencia absolutamente individual que, a la postre, puede ser discutida y luego anexada a la bodega de los entusiasmos intercambiables. En los hoyos fonquis ya no existe la convivencia sino la uniformidad: cada quien está consigo mismo pero forma parte insoslayable de la comunidad. Con agrupaciones como Las Plumas Atómicas o Botellita de Jerez o el MCC es riguroso el otro orden del nuevo público: si no hay concentración es como no mirar ni oír nada: en todo caso sigamos la tradición del relajo insuperable en los reventones del Three o del Enigma o las innumbrables inmovilizaciones del juego de luces y colores ante una coreografía televisiva (yo ya no soy yo sino la persona que me está indicando cómo debo aplaudir y sonreír ante las cámaras). Uno de los personajes de Carlos Monsiváis dice, atinadamente: “Yo no entiendo cómo a alguien le podía dar gusto ser joven antes de que empezara a transmitirse, por Canal Dos, el programa XETU”. Y es que el rock ya se halla por todas partes, aunque difícil sea encontrarlo por los caminos verídicos. La solución, la detección de las buenas bandas, se halla justamente en la capacidad de escuchar en la soledad.

No sólo en Europa hay una preocupación constante por los sucesos ocurridos en Latinoamérica (ahí están Pink Floyd, Talking Heads, Clash...), sino incluso en la propia América Latina comienza a investigarse el rock por dentro. Por ejemplo, para poder entrar a la Preparatoria Popular, los alumnos pueden escoger uno de varios “diseños de investigación” y elaborarlo. Dependerá de su trabajo la admisión en dicha prepa. Uno de los “diseños” se intitula: “El rock y los hoyos fonquis: ¿contracultura o subordinación?”. El ensayo debe estar dividido en dos partes con una conclusión general. Algunos de los puntos a tratar deberán ser los antecedentes históricos del rock, la ubicación a nivel cultural en el marco de la derrota práctica e ideológica del movimiento en la post-guerra, la tipología del rock a finales de los sesenta, la historia del rock en México de 1958 al 68, la crisis del capitalismo mexicano y la juventud (la crisis de valores), paradigma y contenido ideológico del *rock estudiantil*, los ídolos juveniles y su mecánica (de la mimetización como medio a la domesticación como fin), pautas de comportamiento e identificaciones

simbólicas, el movimiento estudiantil del 68, el enquistamiento del circuito de la onda (drogas, música, lenguaje, vestimenta, sexo), auge y decadencia del rock, el Festival de Avándaro, el rock como posesión de clase, el Estado y la moral burguesa frente a la Onda, el hoyo fonqui y sus antecedentes formales (el salón popular de baile, la tradición de la carpa, las pulquerías con música viva), las grupis, las bandas y las pandillas. Obviamente, es un buen proyecto, tomando en cuenta la nula información que sobre rock tenemos en el país. Ojalá y no queden, los trabajos, en el medio camino (entre el academismo y los verdaderos testimonios).

El rock en México ya debe tener su propia historia, sus propios documentos. Y no sólo tanteos, palos de ciego en un mundo críticamente visible.

## Breve Glosario

**Avándaro:** El 11 y 12 de septiembre en Avándaro, Valle de Bravo, Estado de México, se llevó a cabo el primero y último Festival masivo de rock en México (originalmente fue denominado un concierto de *Rock y Ruedas* porque, supuestamente, a la par que se efectuaba música de rock se realizaría una carrera de automóviles, que finalmente fue imposible concretarla). Intervinieron once conjuntos: Dug Dug's, Epílogo, Tequila, División del Norte, Peace and Love, El Ritual, Bandido, los Yaqui, Tinta Blanca, El Amor y Three Souls in my Mind. El festival se inició a las 19:30 horas y finalizó a las siete de la mañana del otro día, con una interrupción aproximada de dos horas por la falta de luz, consecuencia de una pertinaz lluvia que enlodó el terreno de Avándaro (tal y como sucedió en Woodstock). El número de asistentes, según los propios organizadores, rebasó los 200 mil. Las plantas de energía eléctrica, curiosamente, las proporcionó la empresa Telesistema Mexicano (hoy Televisa), la industria que criticó más acerbamente el Festival, luego de su realización. Es importante mencionar que durante el transcurso de las audiciones rocanroleras ("la potencia empleada para los aparatos fue casi de 4 mil watts de salida efectiva", declaró Armando Molina), el sonido fue muy deficiente provocando dos incisos fundamentales: por una parte, la indiferencia; y, por otra, la inconformidad y el disgusto del público reunido. De igual manera debe insistirse en la descontextualización del Festival: los grupos, a excepción del Three Souls in my Mind, se expresaron en *inglés*, ubicándose de antemano en *otro* país. El festival era transmitido en vivo por una estación de radio, pero se suspendió después de las doce y media de la noche, cuando Felipe Maldonado, tecladista del Peace and Love, gritó e insultó a la asistencia ("Chingue a su madre el que no cante..."). Por este motivo, el locutor Félix Ruano Méndez fue castigado de la estación y nunca más volvió a conducir programas de rock. Tres meses antes de Avándaro, México de nuevo se hallaba de luto. Los estudiantes y varios maestros habían sido otra vez ferozmente reprimidos en la tarde indignante del 10 de junio (reiterando la acción criminal del 2 de octubre, en Tlatelolco). Pero en el rock mexicano nadie se ocupaba de eso. El apoliticismo era sorprendente como lamentable. Sólo Three Souls recordó (y dedicó una pieza) a los caídos del Corpus. Sobre el Festival de Avándaro, el entonces presidente de Méxi-

co, Luis Echeverría Álvarez, declaró: “En ese Festival afloró un fenómeno que todos sabemos que existe: el punto de vista positivo es que reflexionemos en todos los niveles acerca del encauzamiento de las nuevas generaciones... Yo opino que es preciso intensificar las relaciones con nuestros hijos; preocuparnos por ver qué libros leen; qué literatura tienen en sus manos desde los primeros años; cuál es su educación cívica y su educación física”. Exhortó a los padres de familia a tener un vínculo más estrecho con sus hijos y a vigilarlos más. En ese tiempo, el gobernador del Estado de México era Carlos Hank González, quien declaró que los “culpables” serían castigados pues se autorizó la carrera de automóviles y no el concierto de rock. “Los organizadores se aprovecharon de la buena fe de los funcionarios”, creando de esta manera el libre consumo de drogas. José Emilio Pacheco escribió, en 1971: “En la ciudad de México ya no existe ninguna posibilidad de echar relajo; no hay sitios de reunión, ni carnavales. Después de Tlatelolco, todas las fiestas son fúnebres... ¿Qué unió a los jóvenes de Woodstocktlán? No sólo la posibilidad de oír música y escapar de ser golpeados por *halcones* y porros, sino el descampado, el chapaleo... el saber que se tuvieron dos días en los que el relajo fue la consigna y la obligación”. El escritor Ricardo Garibay apuntó, también en 1971: “Es fácil censurar ciento por ciento lo de Avándaro y es fácil aplaudirlo ciento por ciento... Recuérdese: cuando se reunieron creyendo tener de su lado la justicia, la razón, sus maestros y mayores los dejaron solos y fueron acribillados a balazos. Dos veces sucedió eso en las calles de México. Todavía no aparecen los culpables. Ni siquiera un culpable, alguno, ni siquiera el menos culpable aparece todavía... Es cierto que esa grandísima masa de Avándaro no es la avanzada de la juventud mexicana, pero es la masa que preparamos desde el 68, es una enorme masa viviendo un presente miserable, sin esperanza y, de algún modo, valientísima y digna de todo nuestro esfuerzo”. Carlos Monsiváis le respondió a James R. Fortson, en marzo de 1972: “Según entiendo ahora, el fenómeno de Avándaro fue sumamente complejo: por un lado, fue un fenómeno de explotación miserable de un deseo juvenil de acceder al mundo contemporáneo; por otra parte, fue un triste espectáculo de colonialismo mental y gestual y, finalmente, fue un gran acto de liberación colectiva”. Y, paradójicamente (pese a que la empresa Televisa después cerró prácticamente sus puertas a la gente joven rocanrolera), Jacobo Zabudowsky escribió: “Avándaro ha provocado pánico en los ignorantes, en los aferrados a un pasado que se fue para siempre, pero es motivo de meditación y de estudio para quienes consideran que la nueva generación de mexicanos ha madurado en tres años más que la anterior en treinta”.

*Hoyos fonquis*: Se les conoce por este nombre a los locales improvisados donde se toca rock. Luego de cerrarse (clausurarse) los cafés cantantes y los lugares *decentes* en los cuales se ejecutaba rock, no quedó más remedio que improvisar cualquier lugar: bodegas, cines abandonados, canchas de frontón, mueblerías inservibles. El auge de los hoyos fonquis fue después de la celebración de Avándaro. Dos locales fueron los más populares: El *Chicago*, ubicado en las calles de Felipe Villanueva; y el *Siempre lo Mismo*, en la avenida Ocho. Los músicos, por más que quisieron salir de los hoyos, no les fue posible (hasta que fueron a pedir una audición privada con el presidente Luis Echeverría: no lograron nada).

*Rock mexicano*: Nuestro país ha tenido tres periodos rocanroleros: en los sesenta (fines de los cincuenta), principios de los setenta (con Avándaro) y a mediados de los setenta en adelante. Si bien el comienzo fue en su mayoría una copia exacta del rock elaborado en EU con sus respectivas traducciones al español, en el segundo periodo los músicos eran “extranjeros” en su país entendiéndose en incluso dialogando entre ellos mismos en otro idioma (el inglés). Ya a partir de mediados de los setenta se van consolidando las definitivas tendencias: hay en la actualidad tres corrientes rocanroleras dentro de las cuales pueden ubicarse todos los grupos mexicanos. Estas son las tendencias de la *onda*, la *progresista* y la *esnobista*. Dentro de la *onda* se incluyen dos ramas: la *onda contesta-*

taria y la onda retardataria. La progresista incluye tres incisos: 1. buena música y letra descuidada; 2. letra interesante y música relegada y 3. ejemplar equilibrio entre letra y música. Y la tendencia de la moda se centra en los acontecimientos actuales de los demás países; esto es, seguir los lineamientos exitosos: el punk, la new wave, el reggae, el break, el tecno rock, etcétera. Por ejemplo: el músico y compositor Jaime López es un preocupado desmedido por los textos de sus canciones y esto mismo le crea problemas: a pesar de varios de sus textos mediocres, existe un empeñamiento honrado por decir lo que *sabe* y *puede* decir e incluso, dentro de esa gran cantidad de líneas escritas, hallamos luego frases sorprendentes y acabados correctos. Pero la ausencia de una autoevaluación crítica lo hace caminar por los senderos del autoelogio reconocido. Jaime López es un progresista por convicción, pero existe el peligro de que sus pasos no lo conduzcan sino hacia sus propias rutas ya recorridas. Y este caso se asemeja a muchos más. Digamos que a la mayoría de los grupos de rock mexicanos, acostumbrados a la alabanza correspondida y a las felicitaciones fugaces. "Si no hablas bien de mi disco significa que eres mi enemigo". Y, ni modo, mucho de esta costumbre servil se la debemos al endeble periodismo musical del país, en donde lo que vale son las dádivas de los jefes de prensa de las distintas compañías disqueras. En definitiva, el comentarista de música (y más si se trata del rock) es separado del sector si disiente constantemente de las normas establecidas por los empresarios de las disqueras. Por eso se establecen los círculos inevitables de las amistades. No es raro, entonces, hallar que en el actual *unomásuno* escriba sobre rock el jefe de prensa de la Warner Brothers, José Xavier Nívar, y se cabeceen notas de este tipo: "Viene a México el *super grupo* Chicago". Chicago, obviamente, graba para la WEA. Y no es este el único caso.

*El otro rock mexicano:* A diferencia del rock realizado por músicos (siquiera) con una mínima idea del significado estético de la música, está el efectuado por cantantes o instrumentistas, que, de antemano, se saben *manipulados* y *dirigidos* por sus directores artísticos. Hacen lo que a los ejecutivos les conviene hacer. Se visten de acuerdo a las circunstancias, graban canciones que tal vez ni a ellos mismos les agradan, sus imágenes son la perfecta representación de modelos previamente elaborados: son los artistas sin voz propia, regulados por empresas mercantiles. Aquí entran agrupaciones como Menudo, Tenis, Fresas con Crema, Oki Doki, Chicos, Ciclón (nombre incluso a integrantes de otros países pero que conforman, hoy en día, parte de una corriente cosmopolita) e individualidades como Daniela Romo, Yuri, Arturo Vázquez o René. (Seguidores, en todo caso, de los Osmond Brothers o los Jackson Five o los Monkees...)

*Televisión:* En México, ya desde fines de los cincuenta, la televisión empieza a ocupar un lugar preponderante dentro de la familia nacional. Programas como Baile con Josefina y Joaquín, Concursos infantiles Toficos, Discotheque Orfeón a Go Go empezaban a marcar lo que serían los lineamientos necesarios de la diversión casera. Desde el principio, el rock no creció solo: necesitó andar de la manita. De tutorías. Los rocanroleros no se expresaban libremente sino que eran vigilados de cerca. La televisión local ejerce y distribuye gustos nacionales: impone y limita las ideas de la necesidad visual. El programa XETU, de reciente invención, continúa los moldes fijados ya en los sesenta con la serie Discotheque Orfeón a Go Go. No hay adelantos ni retrocesos. En todo caso, hay inmovilismo.