

Si no das el trancazo tú. Del paradigma anglofílico al “multicultural” en el rock hecho en México

JOSÉ HERNÁNDEZ RIWES CRUZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

El presente artículo es un análisis de los factores que influyeron en el rock hecho en México que, aparentemente, lo llevaron a ser creado en inglés en lugar de español, así como a evitar la fusión con los géneros musicales más populares del país durante tres décadas; desde su salida del gusto masivo a finales de los años 60 hasta el regreso al mismo a finales de la década de los 80. El trabajo observa cómo esta preferencia es una especie de fantasma mediático instalado en algunos imaginarios de la Ciudad de México, pero que en realidad, en la vida cotidiana de los miembros de las distintas escenas que conforman el rock hecho en esta ciudad, dista mucho de ser un hábito duro en la creación como en la escucha del género.

Abstract

This article is an analysis of the factors that influenced the rock made in Mexico, apparently, this led it to be created in English instead of Spanish to avoid the fusion with the most popular musical genres of the country for three decades; from its decay from the mainstream in the late 60s until its reincorporation to it, in the late 80's. The work observes how this preference is a kind of media ghost installed in some of the imaginaries in Mexico City, and that instead, in the daily life of the members of the different scenes that assemble rock made in this city, this notion is far from being a hard habit in the creation as well as in the listening of the genre.

Palabras clave: Rock mexicano, lengua Inglesa, música, Estudios Culturales.

Key words: Mexican rock, English language, Music, Cultural Studies.

Para citar este artículo: Hernández Rives Cruz, José, “Si no das el trancazo tú. Del paradigma anglofílico al ‘multicultural’ en el rock hecho en México”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 45-60.

“El rock debe cantarse en inglés” es una de las máximas que imperan en la Ciudad de México en uno de los nichos de la escena¹ que consume *rock* y sus géneros relativos². Dicha perspectiva comparte espacio con otros puntos de vista que tratan de definir qué es y cómo debe ser vivido el *rock* tanto por sus creadores como por sus consumidores.

¿Cuándo comienza a propagarse esta idea? Es difícil saberlo. La llegada del *rock and roll* al país y, por supuesto, a la Ciudad no implicó que su desarrollo y sus usos y costumbres fueran iguales a los de Estados Unidos, su lugar de origen. Al respecto, Patricia Godes se pregunta “¿qué significa el *rock*?” y comenta: “Es un misterio insondable para la generación sin idiomas que lo recibió [...]. No nos olvidemos, pues, de que partimos de la incompreensión hacia lo extranjero, general y recalitrante.”³

¹ Se llamará escena a un grupo de personas compuesto por creadores, productores, críticos y público afiliados a un género musical.

² Una discusión bizantina entre, dentro y fuera de las escenas rockeras y de otros géneros es definir qué es rock, qué géneros se asocian con él, qué subgéneros entran o se salen de él, o cuáles no deben ser considerados afines, y un largo etcétera. Jorge Bunsen, en su blog *Malnacido* comenta lo siguiente al respecto:

Los géneros musicales sirven para dos cosas:

1) Catalogar discos en las tiendas.

2) Catalogar a los adolescentes en la secundaria. (octubre, 2007)

Por lo mismo, cuando se mencione el *rock* como género musical deberán considerarse los géneros que están “más definidos” y se asocian con él. ¿Cómo se puede saber cuales son? Una respuesta está los carteles de los festivales masivos previos al año 2000, en donde compartían escenario grupos y solistas de *rock*, *folk*, *reggae*, *hip-hop*, etc. A partir de este milenio los carteles se han abierto a otros géneros (hecho que es parte del análisis del presente trabajo) y la definición vuelve a ser muy subjetiva.

³ Godes, P., *Alaska y los Pegamoides. El año en que España se volvió loca*, col. Lado B. España: Lengua de Trapo, 2013, p. 72.

A partir de esta cita se resaltan algunas ideas interesantes en torno al *género*: 1) se canta en una lengua distinta al español y en los años cincuenta era mucho menos familiar que ahora. Esto establece un obstáculo en la comunicación; 2) desde que el género se bautiza como *rock and roll* y se difunde mediáticamente, trae consigo una carga para-musical con una semiótica, discursos y conceptos bastante complejos para un público que percibe la música como entretenimiento (por lo general se trata del *gran público*⁴). Por otro lado, un *público especializado* en el género que da pie al desarrollo de una escena se forma a partir de la traducción, la adaptación y la apropiación. Esto es lo que Godes denomina como “la incompreensión hacia lo extranjero”.⁵ De esta manera se establece un mundo muy particular en donde el “deber ser” en la Ciudad de México⁶ corresponde a un espejismo que se genera a través de quienes filtran los productos que pertenecen al *rock* desde y para Estados Unidos y después para el resto del mundo y en el resto del mundo. Todo mezclado con el contexto local.

A lo largo del desarrollo de la *gran escena* rockera de la Ciudad de México ocurrió que el supuesto “deber ser” se complementó, sobre todo, con las manifestaciones del género en países angloparlantes, principal-

mente Estados Unidos e Inglaterra⁷. Pero ésto no sólo ocurrió en México, sino en otras latitudes también. Grace Morales se pregunta en el caso de España respecto de qué es un “auténtico” miembro de la escena rockera:

Pero ¿en qué consistía ser ‘auténtico’?. No queda muy claro. Todo era una cuestión relativa de pareceres y, sobre todo, de actitud. [...] Un grupo [de *rock*] debía medir la distancia con la audiencia como lo habían enseñado los grupos anglosajones desde finales de los setenta.⁸

A esto se suma que, durante años y, de nuevo, en varias regiones del planeta, la crítica especializada en *rock* evaluaba el resto de la música popular según las normas marcadas por la cultura de su género: “un ‘rockismo’ que a menudo se contraponía al ‘popismo’ (o al ‘poptimismo’)”⁹. En la Ciudad de México esto tuvo un acento en grupos y géneros que integraban la *onda grupera*¹⁰, y es algo que aún permanece latente independientemente de que la anglofilia de la escena rockera decreció bastante durante la década de los noventa y se estableció entonces un nuevo paradigma en el

⁴ Se utilizarán los términos *gran público* y *gran escena* para referirse al concepto de lo masivo o *mainstream*. Los públicos internos, externos, objetivo, especializados, etc. quedan excluidos de la primera categoría, aunque haya veces que se sumen a ella.

⁵ Godes, P., *Alaska y los Pegamoides...*, p. 72.

⁶ Y en muchas otras geografías en donde este género musical ha tenido impacto.

⁷ A este grupo se hará referencia cuando en el texto se mencionen “los países angloparlantes”.

⁸ Morales, G., *Mecano 82. La construcción del mayor fenómeno del pop español*, col. Lado B. España: Lengua de Trapo, 2013, p. 56.

⁹ Wilson, C., *Música de mierda*. Estados Unidos: Blackie Books, 2016, p. 24.

¹⁰ Algunos géneros que se incluyen dentro de la *onda grupera*, de acuerdo con Toño Carrizosa (*La onda grupera...*, 1997) son el *tropical*, la *grupera romántica*, la *chinchada*, la *cumbia*, la *salsa*, la *banda* y el *norteño*.

cual el llamado *rock mexicano*¹¹ quedó conformado a través del híbrido entre lo anglosajón y los géneros tradicionales, folclóricos y gruperos que imperaban en aquel momento, entre otros. El "deber ser" cambió, o simplemente se volvió más confuso.

Cuando el *rock and roll* llega a la Ciudad de México no tenía el estigma de ser un género exclusivo de adolescentes, aunque fuera considerado juvenil: "En sus albores, el *rocanrol* no era música de chamacos: los músicos que comenzaron a incluir una que otra pieza eran jazzistas en sus treintas que tocaban en grandes orquestas donde ejecutaban mambos, boleros y cha cha chás."¹² Gloria Ríos¹³, la (ahora llamada) reina del *rocanrol*¹⁴, lanzó su versión de "Rock around the Clock" y de "See You Later Alligator" ("El relojito" y "La mecedora",

respectivamente) en 1955. Muchos otros solistas o grupos musicales, como Luis Márquez o Chilo Morán, comenzaron a hacer híbridos con sus géneros base (*bolero*, *chachachá*, *merengue*, etcétera) y el *rocanrol*. Así permaneció el género hasta finales de los cincuenta. A nadie pareció molestarle. Nadie se sintió violentado por ello o lo consideró una apropiación cultural. Sin embargo, la bomba mediática que representó la figura (el mito) de Elvis Presley comenzó con el cambio de paradigma. Para mediados de 1956 la difusión del *rock and roll* comenzó a enfocarse en un blanco de adolescentes que, de inmediato, encontraron en él un vehículo que los llevaba a la formación de identidad:

Que Gardel era divino y que Pedro Vargas también y que Jorge Negrete y que Pedro Infante y que Nicolás Urcelay canta precioso y que las canciones de borrachos y putas de Agustín Lara, ay sí tú... Digo, vale madre, yo me digo: ¿Cómo les van a gustar las canciones de Elvis? ¿Cómo las van a entender? ¿Cómo les va a gustar "Hound Dog", "All Shook Up", "King Creole", "Hard Headed Woman", "Are You Lonesome Tonight", "Fever", "One Night", "Blue Suede Shoes", "Treat. Me Nice"? Que música de locos y todo eso. Digo, digo, a uno le da un poco de coraje todo esto, aunque pues me vale madres. Y pues, como dice mi hermana, hay que vivir la vida. Si a mi papá le gusta esa de estoy- en-el-rincón-de-una-cantina... pues no me interesa, digo-que-me-vale-madres.¹⁵

¹¹ El proceso no fue exclusivo de México, ha ocurrido (antes y después) en otros países de Latinoamérica como Colombia, Argentina, Chile, Panamá, El Salvador, por mencionar algunos.

¹² Martínez Peláez, M., *Gloria Ríos, la reina ignorada del rock and roll mexicano*. Recuperado de <<http://www.maph49.galeon.com/avandaro/avandaro/Gloria-Ríos-la-reina-ignorada-del-rock-and-roll-mexicano>>.

¹³ Gloria Ríos es parte de estos primeros músicos que interpretaban *rock and roll* pero no estaban inscritos en su discurso posterior: Su edad y el medio en el que se desenvolvía, principalmente teatros de revista, la radio, cine y cabaretes, la mantuvieron alejada de los jóvenes que apenas empezaban a conocer el *rock and roll*, los cuales ni siquiera podían verla en vivo por su edad, solamente en el cine, la TV y en la radio escucharla. Zamora, G., «Gloria Ríos, la reina ignorada del *rocanrol* mexicano», <https://estroncio90.typepad.com/blog/2010/08/gloria-rios-la-reina-ignorada-del-rocanrol-mexicano.html> [14 de agosto 2010].

¹⁴ Al integrarse al léxico común mexicano, *rock and roll* se convirtió en *roncanrol*.

¹⁵ García Saldaña, P., *El rey criollo*, col. Lecturas Mexicanas 74. México: Cultura SEP, 1987, p. 120.

Como en muchos otros contextos en donde las generaciones encuentran un catalizador para generar su identidad, muchos adolescentes de la segunda mitad de los cincuenta lo encontraron en el *rock and roll*, no solamente separándose de los gustos musicales de las generaciones que los precedieron, sino también de la visión cultural nacional e internacional que se tenía del mundo en su contexto:

El uso del inglés en el mundo no angloparlante connota un estereotipo social de modernidad, elitismo global y libre mercado. Como corresponde al estatus del inglés como la lengua hipercentral de la globalización, este estereotipo social es mucho más diverso y difícil de abstraer que los estereotipos asociados con el francés, alemán, italiano o español.¹⁶

La lengua inglesa, a través de radio, televisión y medios impresos, generaba, cada vez más, ese sentimiento de modernidad y nutría el anhelo de pertenecer al primer mundo. Esto, a la par de la imagen del *American Way Of Life* que Estados Unidos comenzó a difundir hacia el exterior comenzó a tener una influencia muy profunda en la juventud que consumía *rock*.

A finales de los cincuenta sucedería algo muy curioso con el *rock and roll* producido en México ahora por grupos juveniles. Se cantaría en español y tendría un impacto muy fuerte, compitiendo con el que se

producía en su lengua original. Esto debido a que la mayoría de las canciones que se convirtieron en éxito fueron versiones en español de obras en inglés que habían sido populares en el gran público, tanto estadounidense como mexicano. Los temas abordados en las letras tenían que ver con un contexto, muchas veces ciudadano y, en muchos casos, específico de la clase media de colonias al centro-sur de la Ciudad de México. La modernidad ya venía incluida en la figura del adolescente rocanrolero. No obstante, varios de esos grupos mantuvieron el guiño a la lengua inglesa en los nombres de sus agrupaciones: Los Teen Tops, Rockin' Rebels, Los Hooligans, Crazy Boys, Sinners.

El público aficionado al *rock and roll* comenzó a dividirse entre los que sólo escuchaban el primero, los que sólo escuchaban el segundo y otros más que escuchaban ambos. El ejercicio de hacer versiones en español de éxitos en inglés se mantuvo hasta la llegada de la *ola inglesa* (encabezada por The Beatles) en 1964:

la gente no quería escuchar versiones, quería oír los temas en su forma original [...]. La música de *rock*¹⁷ en español perdió terreno y los

¹⁶ Piller, I. *Intercultural Communication: A Critical Introduction*, Escocia: Edinburgh University Press, 2011, p. 147. La traducción corre a cargo del escritor de este artículo.

¹⁷ Es muy probable que con la llegada de la ola inglesa (la segunda generación rockera de acuerdo con varios historiadores y críticos del género) el *rock and roll* perdiera la mitad de su nombre, quedándose sólo como *rock*. Mucha gente comenzó a diferenciar entre una palabra y otra como sonidos distintos. Por ejemplo, Marc Rodamilans, miembro fundador de Mistus, comenta que "probablemente *Ruber Soul* (1965) de The Beatles es uno de los elementos que marcan el cambio" (2021).

artistas locales tuvieron que buscar caminos o salir de la escena¹⁸.

Pero esto no quiere decir que el *rocanrol* se detuviera. Muchos grupos y solistas continuaron grabando temas en español que tuvieron una repercusión en el gran público, aunque muchos de ellos han quedado en un plano anecdótico.

Varias situaciones comienzan a ocurrir en los sesenta con los grupos y solistas de *rock*¹⁹ para mantenerse económica, mediática e ideológicamente dentro de la escena musical, la gran escena rockera o alguna de sus divisiones. Algunos grupos o solistas para generar más tocadas pagadas comenzaron a integrar en su repertorio éxitos de las grandes orquestas, boleros, baladas, etcétera, o a crear sus propias obras dentro de estos géneros. Esta fórmula tendrá un mayor impacto en el gran público mexicano y trascenderá fronteras: “México emprende la fusión de una agrupación rocanrolera para interpretar y contagiar a Centro y Sudamérica”²⁰. Este movimiento

no resultó del agrado de la escena rockera; por un lado, porque la brecha generacional que se había establecido con la música y la lengua quedó eliminada; por otro, debido a los celos económicos y profesionales. Un proceso similar se vivió cuando los vocalistas de grupos consagrados de *rocanrol* optaron por seguir una carrera solista, cambiando este género por la balada: “los cantantes de balada acapararon las listas de popularidad y los grupos hicieron una división: Si no eres rockero, estás fuera del círculo”.²¹

Otra situación que alejó al *rock* (que ya había perdido el apellido *and roll*) del gran público fue que una parte de la escena (encabezada por varias agrupaciones a las que se ha catalogado como *onda chicana*) ya no sólo creaba sus propias obras, sino que ahora cantaba en inglés:

por razones complejas de índole sociocultural e ideológica en pos de una identidad propia del *rock*, [éste] [re]surgió cantando en idioma inglés; quizá porque se le consideraba la lengua ‘original’ del género pero también porque podía ser un elemento de modernidad e internacionalización²².

¹⁸ Almeida, J., *Un siglo de historia musical. 1950-1959*. México: Milenio Diario S.A. de C.V., 2015, p. 33.

¹⁹ Usaré *rock* contemplando los varios géneros que lo integran, como, en este caso, el *rock and roll* y los otros estilos que eran ya reconocidos como parte de él o relativos a él, como el *twist*, el *limbo* o el *ye-yé*.

²⁰ Con más puntualidad, Carrizosa comenta que a mediados de los sesenta había muchos conjuntos que deseaban tocar *rock and roll* y a estar a la altura de Los Locos del Ritmo o Los Rebeldes del Rock que “sonaban a todo lo que daban y llenaban auditorios, pero no lo lograron porque esos lugares ya estaban ocupados. Mike Laure y sus Cometas grabó dos discos de *rock & roll* hasta que dijo ‘no puedo contra ellos. Si quiero llegar a las listas de popularidad

necesito tocar algo diferente’ y fusionó su sonido de *rock* con la cumbia, grabó ‘039’ y descubrió un mercado nuevo”. Carrizosa, A., *La onda grupera historia del movimiento grupero*. México: Edamex, 1997, p. 41.

²¹ *Ibid.*, p. 31.

²² Rubli, F., *Estremécete y rueda Loco por el rock & roll*. México: Veerkamp, 2007, p. 345.

Aunque algunas canciones fueron muy populares²³, el impacto de esta iniciativa no tuvo los resultados esperados. A pesar de que la escena seguía siendo grande entre un sector juvenil, el ímpetu por el género en el gran público comenzó a desvanecerse, quizá porque el discurso musical e ideológico de las obras mexicanas (en paralelo con las anglosajonas) se hizo más elaborado. La música no se prestaba para los salones de baile o fiestas familiares, y la lírica se alejaba mucho de situaciones como salir con “la plaga a bailar”. Los grupos y solistas estaban más enfocados en formar la perspectiva que se desarrolló en México del concepto de *contracultura*. José Agustín, quien se asoció en vida y obra con ese concepto, comenta al respecto:

Es un hecho que la contracultura surge cuando aumenta la rigidez de la sociedad y las autoridades pregonan que todo está bien, de hecho, casi inmejorable, porque para ellos, en la apariencia, así lo está. Sin embargo, el desfase, la verdadera esquizofrenia, entre el discurso y la realidad es tan abismal que consciente o intuitivamente mucha gente joven lo percibe y por tanto desconfía de las supuestas bondades del mundo que ha heredado. Descree de las promesas y las metas de la sociedad y se margina, se apoya en jóvenes como él que viven las mismas experiencias y crea su propia nación, empieza a delinear modos distintos de

ser que le permitan conservar vivo el sentido de la vida.²⁴

A partir de la segunda mitad de los sesenta, “el *rock* [nacional e internacional]; más que una música o estilo determinado, se entiende ahora como un concepto, una corriente estética, musical y cultural”²⁵. Esto no resultaba atractivo para la escucha del gran público, acostumbrado a letras simples, ligeras y divertidas; a lo cual se le suma que escribir y cantar en inglés, aunque era bien recibido por una parte del público²⁶ (en vías de convertirse en específico y especializado), fue rechazado por una mayoría no angloparlante para la cual, como ya se ha mencionado, bailaba la música mucho más que de lo que la escuchaba. Finalmente, “muchos intelectuales de izquierda desdeñaron con virulencia este movimiento por considerarlo “aburguesado” e “imperialista”. Para ellos hacer un *rock nacional* cantado en inglés era una

²³ “Nasty Sex” de la Revolución de Emiliano Zapata escaló rápidamente las listas de popularidad nacionales e internacionales. La oficina central de Discos Polydor envió al grupo cinco medallas como reconocimiento por su alto nivel de ventas en América, Reino Unido y Europa.

²⁴ Agustín, J., *La contracultura en México*. México: Random House Mondadori, 2007, pp. 130-131.

²⁵ Bunsen, J. (8 de octubre de 2007), “Que el pop no te quite el sueño” [Publicación en un blog], Recuperado de <[²⁶ De hecho, muchas veces el público que escucha canciones en otro idioma lo hace sin tener idea de lo que dice la letra. El título de la canción, muchas veces traducido o mal traducido, daba una idea del contenido lírico; lo cual abría la posibilidad de una interpretación libre por parte del escucha. Desde cierto punto de vista, la voz permanece en un nivel básico en donde es un instrumento más llevando un mensaje abstracto.](http://losmalnacidos.blogspot.com/Álvarez, H. (1992). “Existe el rock gay” en Entremés periodismo cultural (4). México, p. 47.”>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

contradicción” en la búsqueda de identidad mexicana²⁷.

Por esto, y muchos otros elementos, el *rock* hecho en México queda completamente desplazado del gran público hacia principios de los setenta. Más aún, después del ataque mediático que la escena sufrió en el Festival de Avándaro en septiembre de 1971²⁸ se generó una inercia que la dejó en una posición marginal: “Las autoridades retiraron calladamente al *rock* de su origen clasemediero”. Los lugares de encuentro especializados en el género, sobre todo aquellos en colonias de la clase social mencionada, cerraron sus puertas obligando a grupos y solistas a buscar espacios alternativos para presentarse. El *rock nacional* dejó de ser negocio para la industria discográfica y las grandes compañías redujeron los contratos al mínimo, dejando el campo abierto a las independientes, a cuyos recursos debieron adaptarse las producciones de los grupos y solistas.

A partir de esto, comienza una migración más fuerte de muchos grupos de *rock* hacia el naciente género *gruper*. Las ventas de los discos de los grupos y solistas inscritos en este tipo de música eran el triple de lo que los grupos de *rock anglosajón* generaban²⁹. Como ya se mencionó líneas arriba,

la escena rockera miraba esta migración con un desdén que se fue acrecentando gravemente. Quizá es en ese momento cuando surge en esta escena la noción de que el *rock* real, el de “a de veras” no se mezcla con otros géneros³⁰ (noción impulsada por una gran parte del público cautivo del género). En la Ciudad de México esta idea llevaba un acento cuando se trataba de la mezcla con lo *tropical*. Curiosamente, dicha noción es errónea. Una de las características de algunas bandas que integraban la onda chicana, como Bandido, la Tinta Blanca, Tequila o El Ritual, era el emular el sonido que en los Estados Unidos había sido denominado *latin rock*³¹. Tal vez una de las bases de esta idea se sostiene de la desafortunada comparación entre estéticas musicales. Quizá la rockera era más compleja o elaborada que la gruper, pero el asunto es que cubrían y cubren necesidades y contextos de discurso, concepto para-musical, escucha, baile y consumo distintos. Probablemente el enojo viene de que los músicos migraban al género gruper desde una perspectiva económica y no llevaban con ellos la “ideología rockera contracultural” para tratar de convencer a miembros del público de la otra escena: “[Los músicos migrantes] vieron que por allí estaba el mercado y ¿qué haces?

²⁷ Rubli, F., *Estremécete y rueda Loco por el rock & roll*, p. 347.

²⁸ Este ataque estuvo lleno de “paparruchas”. Las razones tienen que ver con el conservadurismo del país, que se teje con intereses políticos, comerciales y culturales que hacen opaca cualquier certidumbre sobre el caso.

²⁹ Carrizosa, A., *La onda gruper historia del movimiento gruper*.

³⁰ Una de las características consistentes del género es justamente que sus diversas reinversiones nacen de la mezcla con otros géneros.

³¹ Un tipo de *rock* que era el resultado de la fusión de ritmos latinoamericanos y caribeños con el *soul*, el *jazz*, el *blues*, la *psicodelia*, entre otros. Estaba encabezado en esos años por grupos como Santana, War y Eddie Palmieri’s Harlem River Drive (ver Woog, *The united colors...*, 2006).

¿Defiendes tu bandera o vas por el dinero para mantener a tu familia?”³²

En esta misma década es cuando la máxima de que “El rock debe cantarse en inglés” también se acentúa, quizá por parte de la industria discográfica para favorecer la venta de productos anglosajones o europeos cantados en esa lengua. Aunque muchos grupos (incluidos los de la onda chicana) continuaban escribiendo letras en inglés, también lo hacían en español, como puede cotejarse en las producciones de diversos grupos que se generaron en esos años.

Una de las razones esgrimidas por los primeros grupos que empleaban el inglés para escribir sus letras era que utilizaban la lengua como arma en contra del exacerbado nacionalismo oficial impuesto por los gobiernos del Partido Revolucionario Institucional (PRI), y para “esconder” los contenidos políticos de su discurso³³. Quizá así fue. No obstante, la otra razón que se escuchaba en esos grupos y otros posteriores (de hecho, continúa escuchándose en estos días) tiene su base en el anhelo de que los trabajos fueran reconocidos por el mercado extranjero. Alejandro Marcovich comenta sobre el tema alrededor de 1981 y 1982:

Al terminar el concierto de Mistus, me acerqué a uno de los guitarristas, no recuerdo si a Marc Rodamilans o a Jarris Margalli, para preguntarle el porqué de esa “decisión” de componer y

cantar en inglés. La respuesta fue contundente: Porque queremos “internacionalizarnos”[...].³⁴

Es curioso cómo ambas nociones, esconder mensajes en contra del sistema e internacionalizarse, se han mantenido fantasmales dentro de todas las escenas del *rock* aún empleando letras en español. Las dos generan perspectivas que pareciera que nunca han estado presentes, pero lo están.

A mediados de la década de los ochenta, el anhelo y la aspiración mexicanos, comunes en la clase media, de pertenecer a lo moderno se vieron acentuados, entre otras razones, por el discurso crítico que el *new-wave*, género y tendencia anglosajón imperante en aquel entonces, traía consigo³⁵. Esto se puede ver en el episodio de *Estrellas de los ochenta* (Velazco, 1984-1989) en donde aparecen Shanik Berman y Martha Zavaleta haciendo un “análisis” de Botellita de Jerez. Más allá de si fue montado o no, los comentarios despectivos de Berman muestran el clasismo y aspiración típicas de la clase media hacia un *rock* cargado de referencias musicales de los géneros *grupero*, *folclórico*, *ranchero*, cantados en español y con una performatividad que hace referencia a temas, valores y motivos populares de la Ciudad de México de aquellos años:

Si eso es México, entonces tenemos que arrojarnos y ponernos a llorar, no es posible que

³² Cortés, D. (2014). La vida después de Avándaro. *Milenio*. Recuperado de <<https://www.milenio.com/blogs/qrr/la-vida-despues-de-avandaro>>.

³³ Rubli, F., *Estremécete y rueda Loco por el rock & roll*. México: Veerkamp, 2007, pp. 346-347.

³⁴ Marcovich, A., *Vida y música de Alejandro Marcovich*. México: Ediciones B, 2015, p. 118.

³⁵ Vid. Cateforis, T., *Are We Not New Wave?*. University of Michigan, 2011.

entre 80 millones de mexicanos no haya algo mejor a lo que podamos aspirar. Dicen que tocan *rock regresivo* ¿pero de regreso a qué? No creo que se refieran a los aztecas o a los mayas porque ellos no hacían esas caras. Me recuerdan a esos que cantan en las paradas de los camiones de Mixcoac y de Santa Fe.³⁶

Al mismo tiempo, el crecimiento y nacimiento de iniciativas relativas al *rock hecho en México* generó un abanico más amplio de perspectivas de producción y vivencia del género, como se puede ver con el movimiento Rupestre, las producciones del sub-sello de discos WEA Comrock (que tenía obras producidas por músicos mexicanos en español e inglés), los concursos *Rock en debate*, *Nuevos valores del rock nacional*, los del Museo del Chopo, los circuitos generados en Satélite, Villa Coapa, Coapa, la zona conurbada, los foros como los de insurgentes, el centro de Coyoacán, Tlatelolco, y la (inevitable³⁷) ola de *rock* cantado en castellano que venía de Argentina y España (principalmente), cuyo impacto llevaría en 1985 a la compañía

discográfica BMG Ariola a generar, impulsar y producir la campaña de difusión *Rock en tu idioma* para aprovechar el momento vendiendo y distribuyendo producciones de bandas de *rock* y *pop* de México, España y Argentina, con la característica de que la lengua de las canciones fuera exclusivamente el español³⁸. La campaña fue tan exitosa en la Ciudad de México (y gran parte del país) que desembocó en la segunda llegada del *rock* (en español) al gran público mexicano. Ésta fue una pieza clave en el cambio del paradigma anglofilico hacia el “multicultural” en el género.

Una anécdota popular sobre la primera presentación de Caifanes a mediados de 1987 en Rockotitlán reza que, a la mitad de ésta, el público se salió del bar decepcionado por lo que acababan de escuchar. Quizá una parte del público esperaba presenciar un proyecto “más anglosajón”, no muy alejado de la alineación original de Las Insólitas Imágenes de Aurora, el grupo anterior de Saúl Hernández (vocalista de Caifanes). Las Insólitas consiguieron hacer un equilibrio entre la performance anglosajona del momento y un muy particular toque mexicano que, aunque podía coquetear con lo latino, no caía en un exacerbado me-

³⁶ Arau, S y Arau, R. (productores) y Arau, S. (director), *Naco es chido* [documental], México: Artnaco/Fidicine/Hyperion Films/Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 2009, min. 55:40-58:25.

³⁷ El rock en Argentina y España vivió una época dorada a finales de los setenta y durante los ochenta. Las razones y circunstancias fueron resultado del contexto histórico de cada uno de estos dos países. En un principio, una fuerte vía de distribución y red de participación en la Ciudad de México se generó a través de los exiliados sudamericanos y españoles radicados, sobre todo, al sur de ella, que estaban concentrados (muchos de ellos) en las escuelas alternativas de educación básica y media superior de esa zona.

³⁸ Para mediados de los ochenta, México, a través de Televisa y sus afiliadas, era uno de los principales puentes de promoción musical que enlazaba a España, Latinoamérica y a la población migrante latinoamericana en los Estados Unidos. Así pues, la campaña *Rock en tu idioma* sería lanzada desde ahí a los otros dos países. Desafortunadamente el enlace sólo funcionó para el gran público de México. El argentino y el español no se vieron muy atraídos por las producciones de los otros dos países, respectivamente.

xicanismo. Sobre ellos era común escuchar cosas como: “—Police en Londres, Talking Heads en Nueva York y Las Insólitas en México —afirmo contundentemente—, ¿o no?”³⁹ No obstante, lo que el público encontró en su lugar fue algo que sonaba entre *jazz* y *tropical*. De hecho, entre su repertorio figuró una cumbia.

Año y medio después, el mismo grupo (con una alineación diferente a la de esa primera presentación) sacó esa misma cumbia, “La negra Tomasa”, como sencillo en formato EP posterior al lanzamiento de su primer disco. En un año la canción vendió seiscientos mil copias e inmediatamente se hizo parte del imaginario masivo a través de establecerse, entre otros, como parte del repertorio de bodas, quince años, fiestas populares y ahí se ha mantenido hasta nuestros días. Fue una canción que logró hacer el tan anhelado *crossover* entre los públicos⁴⁰ de *rock*, *pop* y *grupero*, y catapultó a Caifanes a un nivel *mainstream* que pocos grupos de *rock* coneguían y consiguen (y la mayoría anhela). Una parte del público especializado del *rock mexicano* (o *en español*) lo vio como una traición a la escena (algo similar a lo que ocurrió cuan-

do Bob Dylan dejó la guitarra acústica y se hizo de un grupo de *rock* para presentarse en el festival de Newport y posteriormente en Manchester). A la distancia, la canción es considerada como piedra fundamental en el cambio de paradigma de la búsqueda del *rock mexicano* por un sonido y *performance* anglosajón (y de alguna manera del *pop mexicano* también) a uno latinoamericano con influencia y motivos tropicales. Sin embargo, este hito es el resultado de un proceso en el *rock hecho en México* que apunta a una mezcla de tradiciones, de descubrimientos y reconciliaciones entre géneros, escenas, grupos, corrientes musicales y culturales.

A partir de la campaña discográfica *Rock en tu idioma*, lanzada en 1986 por BMG Ariola, los públicos del *pop* y del *rock* se amalgamaron. La última vez que el *rock* cantado en español había tenido una penetración masiva en México había sido en los tempranos sesenta con grupos como los Teen Tops, Los Rebeldes del Rock, Los Locos del Ritmo, entre otros. Por ejemplo, en las noches coloniales de las escuelas privadas, los repertorios de la mayoría de las estudiantinas combinaban canciones de Hombres G, Miguel Mateos, Soda Stereo y Radio Futura con Timbiriche, Luis Miguel, Fandango y Flans. Lo mismo ocurría con la programación de estaciones de lo que hoy serían los 40 principales o EXA. El *crossover* musical entre el *rock* y el *pop* en español se había logrado, no para beneplácito de algunos músicos o público especializado pues, de alguna manera, la identidad de cada género, estilo, grupo o solista se perdió

³⁹ Villareal, R., Meyer, P., “Las noches del nueve crónicas de un antro ochentero”. Recuperado de *Replicante*. <https://revistareplicante.com/las-noches-del-nueve/>, 11 de noviembre del 2010.

⁴⁰ *Crossover* es un término aplicado a obras musicales o intérpretes que atraen a diferentes tipos de audiencia, por ejemplo (especialmente en los Estados Unidos) al aparecer en dos o más de las listas de éxitos que siguen diferentes estilos o géneros musicales. Lonigan, D., *Hit Records: 1950-1975*. Estados Unidos: Scarecrow Press, 2004. Traducción del autor del presente artículo.

ante los ojos y oídos del gran público, como ha ocurrido y ocurre en otras geografías:

Nuestro manager nos dijo una cosa: “Vosotros os creéis que sois diferentes a los demás y que sois muy modernos y especiales, pero la gente os ve, a Mecano, Olé Olé, Alaska y Dinarama, iguales...Y la niña que se compra vuestro disco no distingue...”. Nos quedamos asustados” [...] En 1982 la señora Rico-Godoy no tenía duda ninguna: ¿Modernos? ¡Todos al mismo saco, todos intercambiables!”⁴¹

Esto podría verse como una iniciativa de la industria discográfica para multiplicar sus ventas, pero fue, más bien, el resultado de varios fenómenos político-culturales que venían ocurriendo en diversas partes del mundo y que tuvieron, como ya se mencionó, dos puntos altos en Argentina y España, en donde el *rock* (o el *pop*, como lo llaman en el segundo país) tuvo un rol protagónico en la vida política, económica y cultural de ambas naciones. Ahora bien, ya que la llamada *música grupera* había tenido un asentamiento muy importante y una penetración más profunda que el *rock* y el *pop* en Latinoamérica, era sólo cuestión de tiempo para que el público de estos dos géneros se abriera, a diferencia de lo que ocurrió en los sesenta y setenta, con buenos oídos a la mezcla con los temas y motivos sonoros, líricos y performativos propios de la *música tropical / grupera / banda* o como ahora quiera llamársele.

Paralelo al auge del *rock en español* en Argentina, España y México ocurrieron varias iniciativas en los países anglosajones (núcleo de la cultura *pop* occidental) que buscaban “romper” el paradigma eurocentrista (hegemónico hasta entonces) y que tuvieron un fuerte impacto no sólo en la Ciudad de México, sino también en todo el país y en sus diversos públicos. Vale la pena mencionar las siguientes: 1) en 1980, Peter Gabriel, ex vocalista del grupo de *rock progresivo* Genesis y cantante solista, inaugura el festival WOMAD (World of Music, Arts and Dance), donde comenzó a presentar grupos y solistas africanos, asiáticos y latinoamericanos interpretando obras tradicionales, híbridas o *avant garde* alrededor del mundo y, por supuesto, en su escenario principal en Gran Bretaña. 2) En 1984 la marca de ropa Benetton lanza su campaña a nivel mundial The United Colors of Benetton en donde el slogan “No importa tu raza, cultura o sexo” se acompañó de imágenes, muchas de ellas muy controvertidas, en donde se combinaban modelos que traían la carga semiótica WASP blanco, anglosajón protestante con otros de distintas razas, religiones y preferencias sexuales.⁴² Durante esta década de los ochenta Peter Gabriel (otra vez), Paul Simon, Ry Cooder y David Byrne, entre otros, comenzaron a generar música empleando ritmos y géneros clasificados en México como “tropicales” o “gruperos”.

⁴¹ Godes, P., *Alaska y los Pegamoides. El año en que España se volvió loca*, p. 44.

⁴² Woog, A., Carlos Santana: Legendary Guitarist (The Twentieth Century's Most Influential Hispanics). Estados Unidos: Lucent Books, 2006, p. 3

Esto no era nuevo en el ámbito del *rock hecho en México*. En 1981 Luis Pérez lanza su primera producción "Ipan In Xiktli Metzli, México Mágico Cósmico, En El Ombligo De La Luna", una "mezcla de instrumentos prehispánicos, *electrónica* y *rock*, obra seminal de la cual engendró el *etno rock*"⁴³ En 1982 nace Botellita de Jerez, grupo que fusiona el *rock* con la *cumbia*, el *son* y el *mariachi*, estableciendo un estilo denominado por ellos mismos como *Gua-carock*. Syntoma, grupo *tecno pop* de la escena *avant garde* de la Ciudad de México lanza en 1983 el sencillo "Soy de lo peor", y lo cataloga como *tropical digital*. En 1985 ocurren varios eventos. Ritmo Peligroso, que tuvo como antecedente al grupo *punk* Dangerous Rhythm, lanza el sencillo "Marielito", incluido en el acoplado del sello Comrock y en el cual se mezclan ritmos tropicales. Jaime López lanza el LP *Primera calle de la soledad*, en donde consagra el hilván de su herencia musical tamaulipeca con el *rock*, estableciendo las bases de lo que más adelante se consideraría como *rock mexicano*. Maldita Vecindad tiene, su primera presentación. Si bien se catalogaban como un grupo de *ska* y *reggae*, ya comenzaban a coquetear con *música tradicional mexicana*. Como cereza del pastel abre sus puertas Rockotitlán,

⁴³ Cortés, D. (2013). *El etno rock de Luis Pérez*. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/el-etno-rock-de-luis-perez/#:~:text=Eran%20tiempos%20dif%C3%ADciles%20para%20quienes%20que%20r%C3%ADan%20hacer%20rock.&text=La%20b%C3%BAsqueda%20culmin%C3%B3%20en%201981,cual%20engendr%C3%B3%20el%20etno%20rock>.

un bar exclusivo para la presentación de grupos nacionales en donde uno de los requerimientos para obtener fechas en el calendario era cantar en español⁴⁴. Hacia 1987, Humberto Álvarez y José Manuel Aguilera forman Sangre Azteca, un grupo de *rock* que fusiona ritmos tradicionales y populares mexicanos. La alineación final de Las Insólitas Imágenes de Aurora contaba con teclados y percusiones y también comenzaban a coquetear con ritmos y géneros mucho más tradicionales que aquellos con los que comenzaron. Así, "La negra Tomasa" no es sino parte de un fenómeno que se venía gestando al interior de la escena rockera mexicana, sobre todo en lo que corresponde a sus creadores.

En el caso del *pop*, muchos cantantes y grupos también comenzaron a relacionarse con los *ritmos gruperos*. En 1989 Kaoma lanza el tema "Lambada" (una versión en el género del mismo nombre de la *cumbia* andina de 1981 "Llorando se fue", original de los Kjarkas). En 1990 la baladista Yuri empieza a introducirse en el género mediante el tema "Con el apagón". En 1991 el General debuta en el país con el tema "Te ves buena" (antecedente del *reggaetón*). Daniela Romo, otra baladista, hace lo suyo con "Que vengan los bomberos" en 1992. Todos estos temas se colocan dentro del Top 10 en México, que es escuchado por los

⁴⁴ Al ser un espacio que contaba con buen equipo, difusión y ubicación, varias bandas que se negaban a escribir letras en español dieron su brazo a torcer con tal de integrarse a ese circuito que comenzaba a ser uno de los más importantes en la escena.

públicos *pop* y *grupero*. En 1993 Emilio Larrosa produce para Televisa la telenovela *Dos mujeres, un camino*, protagonizada por Laura León, “La Tesorito”, cantante popular del género *grupero*. La historia se desarrolla dentro del contexto social del público cautivo de este género y tiene éxito entre el gran público televisivo. Ese mismo año, Televisa lanza, en horario familiar sabatino, el primer programa dedicado a la música *grupera*, *Furia Musical* (Televisa, 1993), conducido por una de sus figuras más importantes: Verónica Castro⁴⁵. Así pues, los noventa fue una década en donde el cambio de paradigma era inevitable. El gran público mexicano regresaba a escuchar todo tipo de música, pero el enfoque se orientó más hacia lo *grupero*.

Un par de elementos sociales más que terminaron por hacer mucho más ligeras las divisiones entre géneros musicales, sobre todo para el gran público, fueron en 1992 la celebración y anticelebración de 500 años de la llegada de Colón y el levantamiento zapatista en 1994. Ambos sucesos generaron una reflexión muy profunda sobre la identidad latinoamericana y la herencia de los pueblos originarios del con-

tinente, así como la responsabilidad de todos con ellos. Por otro lado, en cada uno de esos años aparece un disco, respectivamente, que marca la ruta que el *rock* ha hecho en México y que su gran público habría de seguir y celebrar. En 1992 Caifanes lanza *El Silencio*: “Lo interesante de *El Silencio* es la manera en la que empieza a formar una identidad sonora del *Rock nacional*, una que haría enojar a más de uno por atreverse a desacralizar las raíces del género”⁴⁶. En 1994, Café Tacuba lanza *Re*, el cual es considerado por la revista *Rolling Stone* como el mejor álbum de *rock latino* de todos los tiempos. Curiosamente, aunque es parte fundamental de la escena rockera de México, el grupo no se reconoce a sí mismo dentro del género. Sus integrantes comentan con frecuencia que interpretan *música mexicana popular contemporánea*, hecho que puede percibirse de inmediato escuchando “Ingrata”, una de las canciones más conocida de *Re*. El disco es una fusión de ritmos que crea una amalgama musical.

Veintisiete años han pasado desde 1994 y el lanzamiento de *Re*. Muchas cosas han ocurrido dentro de la escena rockera y fuera de ella que siguen haciendo enojar a fundamentalistas del género. El *rock hecho en México* no ha vuelto a tener una etapa de bonanza comercial como lo tuvo en los sesenta o en la segunda mitad de los ochenta

⁴⁵ Verónica Castro era una de las principales figuras de Televisa cuya carga semiótica se asociaba al tipo de “la peladita de la Ciudad de México” debido a sus personajes de telenovela más famosos: Mariana, en *Los ricos también lloran* y Rosa, en *Rosa Salvaje*. Aunque ya era una figura consagrada frente al gran público, el acierto de su selección hizo del programa un éxito para la televisora. Pimstein, V. (productor), *Los ricos también lloran* [transmisión televisiva] México: Televisa, 1979; Pimstein, V. (productor), *Rosa Salvaje* [transmisión televisiva] México: Televisa, 1987.

⁴⁶ Acosta Sandoval, E., “Y sin embargo, no me voy: 25 años de El Silencio de Caifanes”. Recuperado de <www.mehaceruido.com/2017/05/rpm-25-anos-el-silencio-caifanes/>, 24 de mayo de 2017.

y gran parte de los noventa. Otros géneros, como la *banda* (inscrito dentro de la *onda grupera*) y el *reggaetón* lo han desplazado de estaciones de radio, antros, bares y comparten cartel en la mayoría de los festivales musicales (incluso en aquellos que nacieron siendo “únicamente” rockeros). Hay fundamentalistas del *rock* que tratan de justificar el declive del género retomando teorías del complot que van desde aquella que se basa en la avaricia de las disqueras (que no suena tan descabellado, sobre todo ahora en la época de la plataforma digital) hasta la que propone la intervención del narco para promover su cultura a través de su género preferido. Quizá todo radique en que no sólo en México el público, creadores, medio e industria han cambiado. En efecto, Caifanes comenzó vendiendo ataúdes, pero terminó vendiendo discos⁴⁷.

Referencias

- Acosta Sandoval, E., “Y sin embargo, no me voy: 25 años de El Silencio de Caifanes”. Recuperado de www.mehaceruido.com/2017/05/rpm-25-anos-el-silencio-caifanes/. 2017, 24 de mayo.
- Agustín, J., *La contracultura en México*. México: Random House Mondadori, 2007.
- Almeida, J., *Un siglo de historia musical. 1950-1959*. México: Milenio Diario S.A. de C.V., 2015.

⁴⁷ Esta frase hace referencia a la anécdota de cuando los Caifanes fueron rechazados por Sony al escuchar el demo de lo que sería su primer disco y al ver su apariencia, pues mostraban una clara influencia *dark* más anglosajona que mexicana.

- _____. *Un siglo de historia musical 1960-1969*. México: Milenio Diario S.A. de C.V.
- _____. *Un siglo de historia musical 1970-1979*. México: Milenio Diario S.A. de C.V.
- Arau, S y Arau, R. (productores) y Arau, S. (director), *Naco es chido* [documental], México: Artnaco/Fidecine/Hyperion Films/Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 2009.
- Bunsen, J., “Que el pop no te quite el sueño” [publicación en un blog]. Recuperado de [https://cultura.nexos.com.mx/el-etno-rock-de-luis-perez/#:~:text=Eran%20tiempos%20dif%C3%ADciles%20para%20quienes%20quer%C3%ADan%20hacer%20rock.&text=La%20b%C3%BAsqueda%20culmin%C3%B3%20en%201981,cual%20engendr%C3%B3%20el%20etno%20rock](http://losmalnacidos.blogspot.com/Álvarez, H. (1992). “Existe el rock gay” en Entremés periodismo cultural, (4). México, 8 de octubre de 2007.</p>
<p>Carrizosa, A., <i>La onda grupera historia del movimiento grupero</i>. México: Edamex, 1997.</p>
<p>Cateforis, T., <i>Are We Not New Wave?</i> University of Michigan, 2011.</p>
<p>Cortés, D. (2013). <i>El etno rock de Luis Pérez</i>. Recuperado de <a href=).
- _____. (2014). La vida después de Avándaro. *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/blogs/qrr/la-vida-despues-de-avandaro>.
- García Saldaña, P., *El rey criollo*, col. Lecturas Mexicanas 74. México: Cultura SEP, 1987.
- Godes, P., *Alaska y los Pegamoides. El año en que España se volvió loca*, col. Lado B. España: Lengua de Trapo, 2013.
- Lonegan, D., *Hit Records: 1950-1975*. Estados Unidos: Scarecrow Press, 2004.

- Marcovich, A., *Vida y música de Alejandro Marcovich*. México: Ediciones B, 2015.
- Martínez Peláez, M., *Gloria Ríos, la reina ignorada del rock and roll mexicano*. Recuperado de <<http://www.maph49.galeon.com/avandaro/avandaro/Gloria-Ríos-la-reina-ignorada-del-rock-and-roll-mexicano>>.
- Morales, G., *Mecano 82. La construcción del mayor fenómeno del pop español*, col. Lado B. España: Lengua de Trapo, 2013.
- Piller, I. *Intercultural Communication: A Critical Introduction*, Escocia: Edinburgh University Press, 2011.
- Pimstein, V. (productor), *Los ricos también lloran* [transmisión televisiva] México: Televisa, 1979.
- . *Rosa Salvaje* [transmisión televisiva] México: Televisa, 1987.
- Rubli, F., *Estremécete y rueda Loco por el rock & roll*. México: Veerkamp, 2007.
- Varios (productores), *Furia Musical* [transmisión televisiva], México-Estados Unidos: Televisa, 1993.
- Villareal, R., Meyer, P., “Las noches del nueve crónicas de un antro ochentero”. Recuperado de <<https://revistareplicante.com/las-noches-del-nueve/>>, 11 de noviembre del 2010.
- Wilson, C., *Música de mierda*. Estados Unidos: Blackie Books, 2016.
- Woog, A., Carlos Santana: Legendary Guitarist (The Twentieth Century’s Most Influential Hispanics). Estados Unidos: Lucent Books, 2006.
- Woog, A., The United Colors of Benetton Campaign History. Recuperado de <<https://innovativedesignhistory.wordpress.com/?s=benetton>>, 8 de abril de 2014.
- Zarquiz, O. (2021) *Avándaro, medio siglo después: polvos de aquellos lodos*. Recuperado de <<https://aristeginoticias.com/1009/kiosko/avandaro-medio-siglo-des-pues-polvos-de-aquellos-lodos/>>.
- Zamora, G., «Gloria Ríos, la reina ignorada del rocanrol mexicano», <https://estroncio90.typepad.com/blog/2010/08/gloria-rios-la-reina-ignorada-del-rocanrol-mexicano.html>, 14 de agosto2010.