



Instituto

Mora

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA**

Entre el *underground* y lo *mainstream*:
Radiodifusión de rock en la Ciudad de México, 1975-1996

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA MODERNA Y
CONTEMPORÁNEA

P R E S E N T A:

ALAN PRATS GAMA

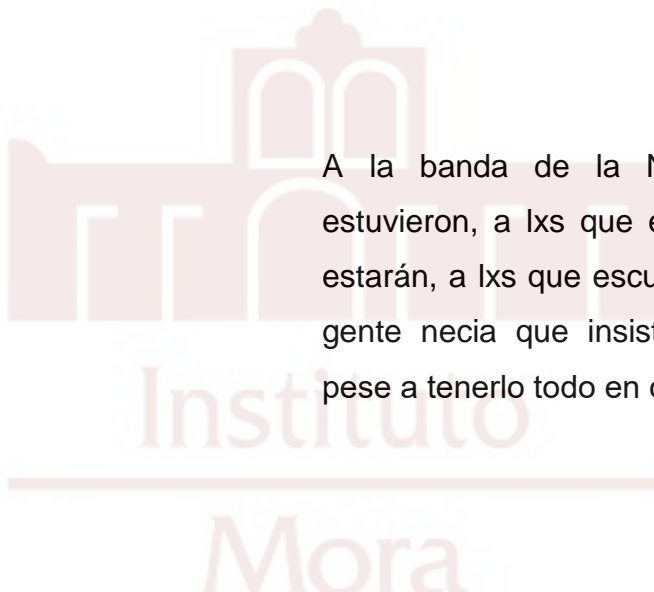
Director: Dr. Rodrigo Laguarda Ruiz

Ciudad de México

enero de 2023.

*Esta Investigación fue realizada gracias al apoyo del
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología*





A la banda de la NoFM. A lxs que
estuvieron, a lxs que estamos, a lxs que
estarán, a lxs que escuchan. Gente chida,
gente necia que insiste en hacer cosas
pese a tenerlo todo en contra...



Agradecimientos

Estudiar un posgrado no es algo sencillo. Requiere de mucho esfuerzo, paciencia, dedicación y pasión por la disciplina. Sin lugar a dudas te consume la vida, pero al mismo tiempo te llena el alma. Además, haberlo hecho en un contexto de confinamiento a causa de una pandemia global le dio un cariz particular. Debo admitir que estudiar en línea desde la sala de mi casa una maestría que debió ser presencial fue algo frustrante. Las circunstancias nos privaron a mí y a mis compañerxs de generación de una parte sustancial de la experiencia del posgrado: las charlas y debates en los pasillos, las salidas por cerveza luego de un día intenso de trabajo, clases y lecturas, el acompañamiento en los momentos de mayor angustia académica... Sin embargo, a pesar de todo, después de tanto estrés y sufrimiento, llegar al final de este proceso deja una satisfacción inmensa.

Quiero agradecer profundamente al Instituto Mora por considerar mi proyecto de investigación y por permitirme llevarlo a cabo hasta convertirlo en esta tesis. Desde luego, también a mis profesores y profesoras, por adaptarse y dar lo mejor de sí a través de la pantalla, pero sobre todo por ayudar a seguir formándome como historiador. De todxs ellxs agradezco especialmente a Rodrigo Laguarda, quien además de ser mi director de tesis, fue siempre un amigo. Agradezco también a mis compañerxs de generación por la calidez y la camaradería a pesar de la virtualidad, especialmente a mis amigxs del grupo "Siglo XX-2", por ser tan cercanxs pese a la distancia y por hacer más llevadero este recorrido que compartimos.

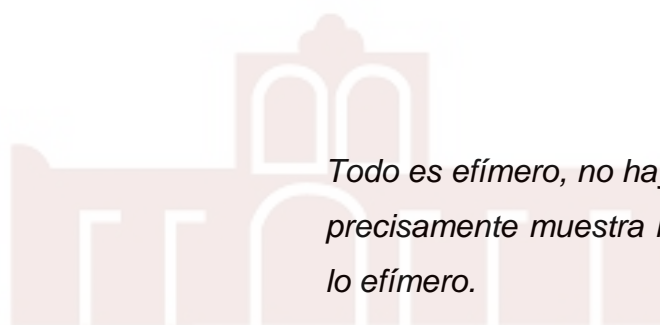
Agradezco a mi familia por apoyarme siempre y por su paciencia, pues aguantaron largas temporadas sin verme a causa de mis constantes y prolongados encierros para sacar adelante los ensayos de fin de semestre y las entregas de la tesis a lo largo de dos años.

También agradezco a la cuadrilla de la "Nueva España", por ser mi refugio en los momentos de angustia en que pensaba que no lo iba a lograr. A mis amigos historiadores, por seguir ahí después de tantos años. A mis amigxs de la radio y de la música, por hacerme sentir parte de algo mucho más grande.



Por último, pero no por ello menos importante, quiero agradecer de forma sentida a las personas que hicieron radio mucho antes que yo y que compartieron conmigo sus valiosos testimonios para comenzar a trazar una historia que no se había empezado a escribir. Sin ellos este trabajo habría sido imposible.





*Todo es efímero, no hay de otra. Y la radio
precisamente muestra la trascendencia de
lo efímero.*

Instituto

Mora

Alain Derbez



Índice

Introducción	1
I. Viaje mágico y misterioso: El rock en la historia contemporánea de México	18
¡Ahí viene la plaga!: Auge y caída del primer rock mexicano	20
Vivir en México es lo peor: Los años setenta	33
Tiempo de híbridos: La transición neoliberal en México y el resurgimiento del rock nacional	36
Más allá del Metro Balderas: De <i>Rockdrigo</i> al Rock En Tu Idioma	48
¿Te acuerdas de Radio Rock & Roll?: El rock en la radio del México contemporáneo	59
II. Los dos lados del radioreceptor: Historias de vida en torno al rock y la radio	68
Tengo la edad del rock & roll: Los informantes	70
La banda rockera: Escuchar rock en México	83
De radioescucha a radiodifusor	101
III. Entre el <i>underground</i> y lo <i>mainstream</i> : La radiodifusión de rock y el rock mexicano, 1975-1996	124
Entre el <i>underground</i> y lo <i>mainstream</i>	125
Rock al aire: La radiodifusión de rock alternativa de la Ciudad de México, 1975-1996	139
Todo lo naco es chido: El rock mexicano a través de la radiodifusión de rock alternativa	183
Conclusiones	218
Anexo I. Semblanzas de los informantes	223



Anexo II. Situaciones de las entrevistas 227

Fuentes consultadas 234



Introducción

Mi interés por estudiar el rock y la radio surgió, en primera instancia, de mi gusto personal por esa música. Escuchar rock cuando era adolescente me llevó a hacerme preguntas y a adoptar posturas que, en gran medida, marcaron el camino que me llevó a convertirme en historiador. Del mismo modo, ya dentro de la disciplina, la historia me proporcionó nuevas formas de escuchar y pensar el rock, ya no sólo como un medio de esparcimiento y refugio, sino también como un fenómeno social y cultural complejo que, como parte de la realidad histórica, es susceptible de ser analizado y estudiado.

Por otro lado, en 2014 tuve la oportunidad de ingresar como locutor a una estación de radio por internet de corte independiente y autogestivo, donde inicié un programa en el que pude conjugar mi formación como historiador y mi gusto por la música. Allí logré dar salida a un conocimiento musical que fui adquiriendo con los años a través de la difusión de propuestas musicales “de ayer y hoy” que no suelen sonar en la radio comercial. Esa incursión en la radio independiente me permitió conocer desde dentro las implicaciones de hacer radio y comunicar ideas a un público que no se ve, pero que está presente y que interactúa con quienes presiden los micrófonos. Además, mi propia experiencia radiofónica me llevó a reflexionar sobre la radio y la difusión del rock en el pasado, sus mecanismos, limitaciones y su relación con la cultura popular.

Con todo esto en mente, me planteé estudiar la radiodifusión de rock en la Ciudad de México desde los propios programas de radio dedicados a esta música. Si bien los registros radiofónicos constituyen testimonios del pasado reciente de incalculable valor para la historia, lo cierto es que, como fuentes, han sido poco utilizados en la investigación histórica. Por otro lado, también es cierto que este tipo de fuentes presentan algunos problemas de acceso. Quizá el más importante de ellos es que, entre más alejados en el tiempo estén los programas de radio, es más probable que no hayan sido grabados, por lo que el único registro disponible en esos casos es la memoria de quienes los hicieron y los escucharon. Otro problema se deriva del hecho de que, aunque hayan sido grabados, las empresas privadas

que los produjeron no tienen la disposición de compartirlos, por lo que acceder a ellos se vuelve una tarea sumamente difícil. Por todo lo anterior, el presente trabajo pretende ser una propuesta que contribuya a abrir el camino en esa dirección, donde la incorporación de fuentes como la radio nos permita hacer preguntas novedosas para indagar y entender mejor nuestro pasado reciente.

Aunque el rock y la *contracultura* han sido objeto de un creciente interés por parte de académicos en años recientes, en realidad se ha dicho muy poco sobre sus mecanismos de difusión y, aún menos, de la radio como parte de ellos. De ahí también mi interés por indagar sobre la radiodifusión de rock en la Ciudad de México. Desde el momento en que el rock irrumpió en el mundo hacia la década de 1950, primero en países fuertemente industrializados como Estados Unidos y Gran Bretaña y luego, desde allí, gradualmente en el resto del mundo, la radio desempeñó un papel central en la difusión y transmisión de esa música y los valores, ideas y prácticas culturales que la acompañaban. Por otro lado, tanto la radio como la propia música de rock forman parte de una industria cultural en la que intervienen e interactúan fuerzas tan complejas como el mismo capitalismo, las ideologías de estado o la libertad de expresión.

Si bien el rock surgió como un potente medio para expresar ideas, actitudes y valores contestatarios, propios de una nueva juventud que rechazó las convenciones y normas sociales impuestas por la cultura dominante, lo cierto es que pronto se reveló como un lucrativo negocio que, con los años, llegó a generar cuantiosas ganancias para artistas y empresarios de la industria musical. Ese desarrollo económico derivado del rock como producto cultural no habría sido posible sin su difusión masiva, la cual lo posicionó entre los gustos del público. Desde luego, los medios de comunicación desempeñaron un papel central en dicho proceso.

El objetivo principal de esta investigación es analizar la radiodifusión de rock de la Ciudad de México a partir de la contradicción que plantea la integración de una forma de expresión de origen contracultural como el rock, en principio *underground* o alternativo, a los espacios populares de lo *mainstream* que están ligados a la cultura dominante. Esto a partir de considerar dicha contradicción como

parte de un proceso de mercantilización, difusión y circulación del rock como bien simbólico a través de un medio de transmisión cultural como la radio. Con esta base se busca definir el papel de la radio en la cultura juvenil alternativa mexicana de los años setenta a los noventa, distinguir los principales espacios radiofónicos de dicha cultura, definir sus características, así como localizar y analizar los hilos conductores y/o tendencias que los vinculan entre sí.

El espacio físico en el que se centra este estudio es la Ciudad de México. El marco temporal corresponde al periodo 1975-1996, cuya delimitación fue establecida a partir de los propios fonogramas de la radiodifusión de rock hallados en el acervo de la Fonoteca Nacional de México (FNM). Por una parte, 1975 fue el año en que entró al aire el programa *Rock en Radio Universidad*, transmitido a través de Radio UNAM y producido por Óscar Sarquiz. Por otra, en 1996 concluyó sus transmisiones la emisora comercial Rock 101, perteneciente al conglomerado radiofónico Núcleo Radio Mil, la cual fue un importante referente de la radiodifusión de rock del periodo.

Respecto a los actores, tenemos en primer lugar a la radio como medio de comunicación. En segundo término, proyectos radiofónicos específicos como los programas *Rock en Radio Universidad* y *Rock marginal* de Radio UNAM, *El lado oscuro de la luna* de Radio Educación, *Música en la sombra* del Instituto Mexicano de la Radio (IMER) y la emisora Rock 101. Finalmente, se incluyen como actores a algunos de los protagonistas y testigos de aquella radiodifusión: Óscar Sarquiz, Rodrigo de Oyarzábal, Walter Schmidt, Juan Villoro, Alain Derbez, Jordi Soler e Ivan Nieblas “El Patas”.

En estas páginas se abordan fenómenos culturales como la sociedad de consumo, la cultura y la comunicación de masas, la contracultura juvenil que emergió en la década de 1960 o la tensión entre la cultura alternativa y la cultura dominante. Por ello, antes de avanzar, es necesario detenernos en algunas aclaraciones conceptuales. Entiendo *cultura* en el sentido al que alude Robert Darnton, es decir, como un sistema de pensamiento a partir del cual una sociedad interpreta y da sentido al mundo, el cual funge como un marco general de referentes

compartidos que interpela a todos los miembros de dicha sociedad más allá de la propia diversidad y particularidades de la actividad y la condición humana.¹

Desde luego, esta definición es amplia, pues apunta a lo que John Clarke considera su sentido amplio y abstracto, es decir, las grandes configuraciones culturales que están en juego en una sociedad en un determinado momento histórico. No obstante, siguiendo las ideas de Clarke, dichas configuraciones involucran relaciones de dominación y subordinación, las cuales derivan en procesos de incorporación y resistencia que definen la dialéctica cultural entre aquellas relaciones y las instituciones que transmiten y reproducen la cultura en su forma dominante.² Con esta base, entiendo por *cultura dominante* aquella forma de cultura que es dictada, transmitida y reproducida por instituciones que ejercen poder político –como el estado– o económico –como la industria cultural–.

Por otra parte, considero que de la cultura dominante se puede desprender una noción de *cultura popular*. Julia Palacios la define como “[...] los productos, los artefactos, las prácticas y los personajes que son de interés para las mayorías dentro de las sociedades industrializadas y mediatizadas”.³ Para los intereses que persigue esta investigación, propongo hablar de una *cultura popular contemporánea*. Es decir, cultura popular en el sentido que plantea Julia Palacios, pero agregando una temporalidad que va de la década de 1950 hasta nuestros días, y un mecanismo enmarcado por la industria cultural, la cultura de masas y la sociedad de consumo, las cuales las dotan del carácter de masiva y globalizante.

Finalmente, dicha noción de cultura popular contemporánea da la pauta para plantear categorías como *underground* y *mainstream*. Siguiendo sus traducciones literales del inglés, la primera se refiere a lo subterráneo, mientras que la segunda alude a la corriente principal. En este sentido, teniendo en cuenta las definiciones planteadas en las líneas previas, lo *underground* corresponde a todo aquello que yace bajo la superficie de la cultura dominante, mientras que lo *mainstream* sería todo lo visible, lo conocido, lo que se percibe en la superficie y el exterior. Por último, considero también que esa superficie no es en lo absoluto infranqueable, sino que,

¹ Darnton, *La gran matanza de gatos*, 2002, pp. 11-14.

² Clarke *et al.*, "Subcultures, cultures and class", 2003, p.13.

³ Palacios, "Cultura popular en los Estados Unidos", 2008, p. 460.



por el contrario, supone un campo de interacciones y convivencias en donde lo *underground* puede traspasar la superficie y, a su vez, lo *mainstream* puede alcanzar los espacios subterráneos.

Por otro lado, la *contracultura* se puede entender como “cultura opuesta”, “cultura en contra” o simplemente como “cultura alternativa”. Es decir, una cultura que plantea un estilo de vida opuesto o alternativo a la cultura dominante. Si bien se puede hablar de la contracultura como una especie de actitud o impulso humano, presente a lo largo del tiempo en distintas sociedades,⁴ lo cierto es que, desde que el concepto entró en la arena del debate académico –allá por 1969, de la mano de Theodore Roszak–, la contracultura se ha identificado como un fenómeno esencialmente contemporáneo y juvenil de las sociedades modernas fuertemente industrializadas o en vías de industrialización.⁵

José Agustín la define como “[...] manifestaciones culturales que en su esencia rechazan, trascienden, se oponen o se marginan de la cultura dominante, del ‘sistema’”.⁶ Alexander Torres profundiza en esta noción, pues considera que “se puede argumentar que la contracultura a nivel mundial no sólo fue una liberación de las convenciones arraigadas en el siglo anterior a su aparición, sino también una reacción visceral a la biopolítica generada y difundida por el estado nacional y por la economía del capitalismo moderno”.⁷ Con base en estas consideraciones, la contracultura en este trabajo es entendida como una cultura que rechaza a, y va en contra de, la cultura dominante, al tiempo que se autodefine como una alternativa a ésta, que en el caso mexicano adopta una forma capitalista y nacionalista.

A partir de que Roszak acuñó el término, la contracultura empezó a ser asociada casi exclusivamente con los movimientos juveniles de las décadas de 1960 y 1970, así como con sus posturas, intereses, prácticas y expresiones más característicos. A saber: el misticismo oriental, el consumo de drogas psicodélicas, el rechazo al *sistema* y las convenciones sociales, el rock, entre otras. Primero en Estados Unidos y Gran Bretaña y luego en prácticamente todo el mundo, con el

⁴ Goffman, *La contracultura a través de los tiempos*, 2005.

⁵ Roszak, *El nacimiento de una contracultura*, 1981.

⁶ Agustín, *La contracultura en México*, 2008, p. 16.

⁷ Torres, “El rock en México”, 2017, p. 11.



paso de los años, esa contracultura –que podemos llamar *clásica*– consiguió una notable presencia y participación en los engranajes de la industria cultural. En este sentido, es importante señalar que las industrias culturales de Estados Unidos y Gran Bretaña fueron las hegemónicas en lo que a cultura rockera se refiere. Por ello, además de su alcance mundial, se convirtieron en el modelo a seguir para otras industrias culturales nacionales que incorporaron y difundieron rock.

A medida que la contracultura y el rock –uno de sus medios de expresión más representativos– se expandían e internacionalizaban, la semilla de la rebeldía juvenil alcanzó a México, en donde germinó y floreció. Como en otros países del denominado *tercer mundo*, las perspectivas e ideales que planteaba la juventud contracultural de Estados Unidos y Europa occidental fueron muy bien recibidas, pues respondían a una especie de actitud global que podía interpelar a prácticamente cualquier joven de contexto urbano nacido y criado en el mundo de posguerra. Sin embargo, las condiciones de México y de su juventud siempre fueron diferentes a las de aquellos países, por lo que el desarrollo de la contracultura clásica y el rock en México tomó su propio rumbo y especificidad.⁸

La historia de la contracultura clásica en México comienza con la llegada del rock & roll, el cual trajo consigo las primeras ideas y actitudes alternativas de la contracultura juvenil internacional. En esta primera fase, aproximadamente entre mediados de los años cincuenta y mediados de los sesenta, estos fenómenos llegaron al país y fueron asimilados por los jóvenes mexicanos. Durante este periodo, poco a poco, algunas expresiones contraculturales y rockeras comenzaron a circular en medios masivos, a la vez que iban siendo incorporadas a la cultura juvenil e imitadas por la juventud mexicana de clase media urbana, la cual se encargó de traducirlas al español para así resignificarlas, insertándolas a su propio contexto.

Entre finales de los años sesenta y principios de los setenta hubo un periodo de efervescencia contracultural y juvenil. Por un lado, se encontraba la juventud propiamente contracultural, que para entonces parecía estar buscando una identidad propia, y por el otro, la izquierda estudiantil, más politizada y abiertamente

⁸ Agustín, *La contracultura en México*, 2008.



activista. Aunque separados y diferenciados entre sí, fueron fenómenos cercanos, de tal suerte que para las autoridades mexicanas no había ninguna distinción entre ellos y les reprimió por igual.⁹ La matanza de Tlatelolco en 1968 y el *halconazo* en 1971 terminaron por disolver al movimiento estudiantil e incentivaron a sus elementos más radicales a tomar vías de acción política más directas, como la guerrilla.

Fue así que la izquierda activista se alejó de la juventud contracultural que, a su vez, en 1971 tuvo su momento cúspide con el Festival de Avándaro, tan polémico para la moral de la época que terminó por condenarla a un periodo oscuro de marginación. Si a todo ello sumamos el clima global de tensión derivado de la Guerra Fría y los dos grandes bloques en pugna, junto con las crisis de paradigmas socioculturales que se estaban gestando, es comprensible que la juventud fuera considerada como un elemento potencialmente subversivo y peligroso, por lo que las autoridades mexicanas, por entonces conservadoras y alineadas a la política estadounidense, juzgaron pertinente mantenerla a raya.

Luego de que el efímero episodio de Avándaro escandalizara y preocupara al gobierno y al pueblo de México, profundamente conservadores y católicos, la juventud contracultural y el rock fueron condenados a la marginación y expulsados a la periferia. La década de 1970 se caracterizó por la prácticamente nula circulación del rock mexicano en los grandes medios, así como por la discriminación y marginación de la juventud contracultural y el constante acoso y abuso policial. Si bien esta situación formaba parte del contexto más amplio de agitación social y represión de la década, cabe aclarar que no necesariamente respondía a una política declarada de prohibición, represión o censura directa contra el rock y la cultura juvenil alternativa. Por otro lado, dado este cambio en las circunstancias de producción y reproducción de la contracultura, ésta se alejó de los estratos de clase media para ser adoptada por la juventud de los sectores populares y de clase trabajadora.

Sin embargo, todo esto empezaría a cambiar en la década de 1980. Para entonces, la legitimidad del Estado mexicano, gobernado por el régimen priista,

⁹ Torres, "El rock en México", 2017, pp. 23-24.



comenzaba a ser seriamente cuestionada debido al deficiente manejo de la economía desde varios años atrás y los cada vez más frecuentes escándalos de corrupción. En medio de la implementación del modelo neoliberal en nuestro país, en una atmósfera de devaluación, endeudamiento público, privatizaciones y crecimiento de la desigualdad social, la marginación del rock mexicano y la cultura juvenil alternativa comenzaron a relajarse.¹⁰ Hubo, por tanto, cierto nivel de apertura que habilitó canales de distribución para la contracultura juvenil y el rock, ahora fuera del contexto de marginación y ostracismo que caracterizó a la década anterior.

De forma paralela, tanto el conservadurismo como el catolicismo –que habían prevalecido entre la sociedad mexicana durante las décadas previas– empezaron a ser más laxos en la medida en que, desde finales de los años setenta, la propia Iglesia comenzó a relajar sus posturas y críticas hacia lo diferente y diverso. Por último, es importante hacer notar que esta apertura al rock en México durante los años ochenta y noventa coincidió con la iniciativa comercial conocida como Rock En Tu Idioma, impulsada durante la segunda mitad de los ochenta por compañías discográficas transnacionales con el objetivo de promocionar agrupaciones de rock en español originarias de España, Argentina y México.¹¹

En este punto, es preciso destacar que la contracultura y el rock surgieron en el contexto de una incipiente sociedad de consumo, derivada del nuevo orden internacional post Segunda Guerra Mundial. Del mismo modo, eran parte de una cultura de masas que se alimentaba de la acelerada globalización que caracterizó a las sociedades de la segunda mitad del siglo XX, en las que las industrias de los medios y la producción y circulación de formas simbólicas a través de la comunicación de masas han sido elementos fundamentales de su estructura y funcionamiento.¹² Es ahí donde radica la importancia de la radio en cuanto *medio de transmisión cultural*, pues ha ocupado un lugar central en la difusión del rock y la cultura que lo rodea desde que estos surgieron. Fuese desde el *mainstream* y la

¹⁰ Smith, "El imperio del PRI", 2003, y Agustín, *Tragicomedia mexicana*, vol. 3, 2010.

¹¹ Agustín, *La contracultura en México*, 2008, p. 115.

¹² Thompson, *Ideología y cultura moderna*, 2002.



popularidad de los 40 principales,¹³ o desde el *underground* de las clandestinas frecuencias piratas, la radio ha sido una pieza central en la difusión y conformación de un imaginario sobre el rock y la cultura juvenil alternativa, a la vez que ha sido partícipe de su proceso de mercantilización y comercialización.

En México la radio programó rock desde que éste llegó al país, hacia mediados de la década de 1950. Al principio se trató sólo de las canciones que iban teniendo éxito en Estados Unidos, no sin duras restricciones y críticas ante la rebeldía, sensualidad y las alusiones sexuales que esta música desplegaba. Posteriormente, empezaron a aparecer las primeras agrupaciones mexicanas, las cuales contaron con un considerable espacio en las emisoras juveniles de los años sesenta. No obstante, tras el episodio de Avándaro, la radio comercial cerró sus puertas y el rock mexicano fue relegado a la periferia de la ciudad y de la cultura. De esta manera, la presencia del rock mexicano en la radio durante los años setenta y ochenta quedó circunscrita a la radio pública y cultural que, paradójicamente, fue la que lo mantuvo vivo y lo impulsó durante ese periodo de marginación.

La década de 1980 está marcada, entre otras cosas, por la instauración del neoliberalismo en México. El tránsito del sexenio del presidente José López Portillo (1976-1982) al de Miguel de la Madrid (1982-1988) representó un marcado contraste entre dos formas de manejar la economía nacional: se pasó de una política económica basada en el petróleo, con una fuerte inversión pública e intentos de control férreo desde el Estado, a una de corte neoliberal en donde el Estado reducía su injerencia, privatizaba empresas públicas y abría las relaciones comerciales a los flujos de la economía internacional, por entonces dominada por las directrices trazadas desde Estados Unidos y Gran Bretaña, con Ronald Reagan y Margaret Thatcher a la cabeza, respectivamente. El giro neoliberal detonó una atmósfera de crisis generalizada que, paradójicamente, funcionó como el marco en el que el rock mexicano resurgió y se consolidó como una expresión cultural con derecho propio.

¹³ “Los 40 principales” es un conteo que se hace semana con semana en la industria musical y de la radio para determinar la lista de los cuarenta temas o canciones con mayor popularidad y ventas, de modo que el término hace referencia tanto a la lista propiamente dicha como a los programas de radio que se ocupan de difundir las canciones que la componen.



Durante los años ochenta el rock mexicano se fue abriendo paso hasta gozar de una aceptación más amplia hacia el final de la década. Si bien esa exposición en crecimiento lo fue acercando cada vez más a los terrenos de lo *mainstream*, lo cierto es que en el proceso entre ese punto y el anterior periodo de marginación fue esencialmente *underground*, pues su circulación estuvo ceñida a canales y espacios subterráneos y alternativos, incluidas en ese grupo las emisiones radiofónicas de la radio pública que le dieron cobijo durante esa fase. Así pues, su condición marginal, su constante búsqueda de exposición y reconocimiento, así como su circulación a través de medios estatales, situaron al rock mexicano y a sus espacios de difusión en la radio en el centro de la contradicción entre el *underground* y lo *mainstream*.

A partir de lo anterior se pueden plantear las preguntas que sirven como base a esta investigación. ¿Qué papel desempeñó la radio en la cultura juvenil alternativa mexicana entre los años setenta y noventa? ¿De qué forma opera la contradicción entre lo *underground* y lo *mainstream* en el rock mexicano y la radio que lo respaldó y difundió durante el periodo? ¿Cuáles fueron los espacios radiodifusores de la cultura juvenil alternativa y el rock y qué características tenían? ¿Se puede trazar un hilo conductor o tendencia entre ellos?

Como primer esbozo de respuestas a dichos cuestionamientos se puede decir que la radio fue un canal esencial para hacer circular y dar a conocer las manifestaciones alternativas del rock tanto nacional como internacional, las cuales, a su vez, contenían mensajes y significados de valor contracultural. En este sentido, las producciones radiofónicas que dieron cabida al rock en un momento en que los medios *mainstream* le cerraron sus puertas constituyeron un importante nicho que facilitó la difusión del rock y la cultura asociada a él, de tal suerte que contribuyeron a la formación y consolidación de un rock mexicano con identidad propia.

Por otro lado, la radiodifusión de rock en la Ciudad de México entre los años setenta y noventa se dio principalmente en la radio pública –a través de canales estatales y universitarios– y, en menor medida, en la radio comercial. El principal punto en común que tenían estos espacios fue la búsqueda de diferenciar sus propias prácticas radiofónicas en cuanto a formatos y programación musical con

respecto a las de la radio *mainstream*, hecho que las llevó a erigirse como verdaderas manifestaciones de una radiodifusión de rock alternativa.

El desarrollo de esta investigación le debe mucho a trabajos académicos sobre la radio que, a pesar de ser un campo relativamente poco estudiado, cuenta con un corpus de obras que resultan fundamentales para comprender la radiodifusión en su dimensión histórica, cultural y comunicativa. En este sentido, un trabajo pionero es *El medio invisible. Radio pública, privada, comercial y comunitaria*,¹⁴ de los estudiosos británicos Peter M. Lewis y Jerry Booth. El libro está planteado como una historia crítica de la radio que explora la radiodifusión a nivel mundial a partir de sus tres principales modelos de operación. A saber, el modelo de libre mercado desarrollado en Estados Unidos, el modelo de servicio público desarrollado en Inglaterra –estos dos de carácter dominante– y el modelo comunitario, también denominado alternativo, libre o respaldada por el oyente –éste último de corte contra hegemónico–. El estudio abarca desde los orígenes de la radio, con los descubrimientos científicos que permitieron su desarrollo, hasta el estado de la radiodifusión hacia la década de 1980. Si bien se centra en el desarrollo histórico de cada uno de estos modelos y los países que los engendraron, ofrece una panorámica de su implementación en otras partes de Europa y en el tercer mundo.

Por otro lado, uno de los estudiosos más destacados sobre el tema es el historiador de los medios británico Hugh Chignell. En su libro *Key concepts in radio studies*,¹⁵ apunta hacia unos *estudios de la radio* como una subdivisión dentro de los estudios de los medios de comunicación que, a su vez, se han desprendido de los estudios culturales. En este sentido, tales estudios de la radio constituirían una categoría de análisis por sí misma. Su propuesta de conceptos clave se nutre de dos fuentes principales. La primera es la producción de radio propiamente dicha, es decir, la industria radiofónica y el lenguaje que utiliza en tanto actividad profesional. Por otra parte, la segunda emana de la reflexión y la escritura sobre la radio desde el campo académico y los estudios de los medios. Así pues, el libro de Chignell constituye un verdadero intento de construir herramientas de análisis adecuadas y

¹⁴ Lewis y Booth, *El medio invisible*, 1992.

¹⁵ Chignell, *Key concepts in radio studies*, 2009.

de abrir el camino hacia una reflexión más seria y propositiva en torno a un medio de comunicación tan particular como la radio.

Sobre la radio en México, uno de los trabajos más completos es *Nuestra es la voz, de todos la palabra. Historia de la radiodifusión mexicana. 1921-2010*,¹⁶ de Virginia Medina Ávila y Gilberto Vargas Arana. En el libro se plantea una historia general de la radiodifusión en México, desde las primeras transmisiones por aire hasta la radio por internet, haciendo eco de los actores –compañías, empresarios, locutores–, los conflictos –intereses económicos y políticos, regulación– y los propios cambios sociales, económicos y políticos de México que enmarcaron el desarrollo de la radio durante ese periodo. Asimismo, este trabajo aporta muchos referentes sobre la radio en términos de su relación específica con la juventud y el rock. Si bien *Nuestra es la voz...* resulta ser una obra muy completa que arroja una deslumbrante luz sobre la historia de la radio en México, al ser tan general deja abiertas un sin fin de posibilidades de investigación en torno a problemas y aspectos más específicos de la radiodifusión en nuestro país.

En el mismo nivel de importancia se sitúa *El soundtrack de la vida cotidiana. Cien años de radio y música popular en México (1921-2021)*,¹⁷ de Fernando Mejía Barquera. A partir de la intrínseca relación que existe entre la radio y la música, el autor se propuso analizar el proceso por el cual la radio musical en México se fue conformando tal y como la conocemos hoy, por qué ha transmitido determinada música y no otra, cómo se fue constituyendo históricamente ese tipo de programación y qué factores influyeron para que el cuadrante musical adquiriera las características que tiene. En este sentido, se concentra en la radio comercial y ofrece una panorámica de los distintos géneros de lo que llama *música popular-comercial* –por su carácter de producto cultural de consumo masivo– que han circulado a través de la radio y que se han insertado en los gustos del público en diferentes épocas. Como parte de ellos, dedica un considerable espacio al rock y a la radio juvenil, los cuales empezaron a adquirir notoriedad e importancia a partir de la década de 1960.

¹⁶ Medina Ávila y Vargas, *Nuestra es la voz, de todos la palabra*, 2015.

¹⁷ Mejía, *El soundtrack de la vida cotidiana*, 2021.



Por otro lado, la contracultura clásica y el rock en México han sido abordados desde diferentes perspectivas y disciplinas, de entre las cuales la literatura es quizá la que más referentes ha aportado sobre el tema. En este sentido sobresalen obras como *En algún lugar del rock*,¹⁸ de Parménides García Saldaña, y *La contracultura en México*,¹⁹ de José Agustín. Ambas obras constituyen crónicas generales de la contracultura y el rock en México, al tiempo que funcionan como importantes compendios de nombres, datos y referencias sobre personas, cosas o lugares. *El rock de la cárcel*,²⁰ también de José Agustín, es una obra de carácter autobiográfico en la que el autor narra su experiencia de vida durante los años álgidos de efervescencia contracultural y juvenil, dándole así un cariz de memoria y testimonio directo. Por otro lado, en *Tiempo transcurrido*²¹ Juan Villoro se vale de la ficción para presentar una panorámica de la realidad mexicana entre 1968 y 1985, así como de las distintas realidades de los jóvenes capitalinos y la música que los acompañó en esos años. Aunque están muy lejos de ser estudios académicos propiamente documentados sobre la cuestión, estas obras constituyen un importante referente para desentrañar el contexto cultural del rock y la cultura juvenil alternativa de la Ciudad de México.

Por su parte, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*,²² de Federico Arana, es un extenso ensayo que busca reconstruir la historia del rock en México entre los años cincuenta y ochenta del siglo XX. Si bien intenta tener en cuenta el trasfondo social e histórico, esto no necesariamente significa una problematización profunda del fenómeno contracultural o del rock. Con todo, no carece de importancia en tanto que su publicación a mediados de la década de 1980 fue en un momento en el que la academia no consideraba al rock como un tema de interés. Por otro lado, en *El otro rock mexicano*,²³ David Cortés desarrolla una aproximación desde el periodismo partiendo de su propia experiencia como aficionado de la música de rock, en donde reconstruye parte de la historia del rock

¹⁸ García Saldaña, *En algún lugar del rock*, 1993.

¹⁹ Agustín, *La contracultura en México*, 2008.

²⁰ Agustín, *El rock de la cárcel*, 2007.

²¹ Villoro, *Tiempo transcurrido*, 1993.

²² Arana, *Guaraches de ante azul*, 1985.

²³ Cortés, *El otro rock mexicano*, 2017.

mexicano de los años setenta y ochenta a través de sus subgéneros y estilos más experimentales y vanguardistas.

Desde el ámbito académico, uno de los estudios más sobresalientes lo representa *Refried Elvis. The rise of the mexican counterculture*,²⁴ del historiador estadounidense Eric Zolov. En el libro Zolov plantea un análisis del rock en México como manifestación y reflejo del proceso de modernización que atravesó el país a mediados del siglo XX. En este sentido, el autor sostiene que la llegada del rock a tierras mexicanas se inserta en el debate en torno a la modernización capitalista globalizante, el nacionalismo y la construcción de la nación. Así, el ascenso del rock y la contracultura mexicana clásica coinciden con la crisis del nacionalismo revolucionario y del estado patriarcal. Este brillante estudio permite entender de forma clara al rock como parte de los complejos procesos históricos del México del medio siglo y revela su dimensión como elemento de conflicto en un momento en que se buscaba modernizar al país y, al mismo tiempo, consolidar un proyecto nacional.

Finalmente, fuera de los campos de la radio, el rock y la contracultura clásica, el estudio de Louise E. Walker sobre las clases medias mexicanas en el último tercio del siglo XX aportó información muy relevante para comprender el fin del proyecto modernizador del medio siglo, la degradación de dicho sector social y la posterior implementación del neoliberalismo en nuestro país. En *Waking from the dream. Mexico's middle classes after 1968*,²⁵ Walker entiende a las clases medias como un elemento central de la configuración del México contemporáneo impulsada por el régimen posrevolucionario. A partir de ello, analiza las relaciones entre el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y las clases medias en el marco del fin del *boom* económico del medio siglo y del sistema de partido de estado, de manera que, para Walker, la erosión de este sector social a partir de los años setenta se puede entender como un reflejo de la propia erosión del régimen priista.

La presente investigación parte esencialmente desde el enfoque de la historia cultural, con el que se pone a la cultura como centro de la reflexión y el análisis.

²⁴ Zolov, *Refried Elvis*, 1999.

²⁵ Walker, *Waking from the dream*, 2013.



Como se mencionó anteriormente, en su sentido amplio la cultura supone un sistema de pensamiento que da sentido al mundo, el cual es trastocado por relaciones de dominación y subordinación que determinan las actividades humanas. Esto indefectiblemente implica a todo tipo de creaciones, manifestaciones y expresiones desarrolladas por el ser humano, desde instituciones como el Estado hasta la forma en que comemos.

Así pues, cobran especial relevancia para este trabajo elementos como las manifestaciones y los productos culturales –música de rock, discos, películas, programas de radio, parafernalia, indumentaria–, las prácticas, los rituales y los espacios –escucha pública o privada de discos, préstamo o trueque de discos, escucha de transmisiones radiofónicas, asistencia a conciertos–, así como los medios de transmisión cultural –medios de comunicación–, sus mecanismos de operación –industria cultural– y los fenómenos que resultan de ellos –transmisión, recepción, apropiación, resignificación, formación de identidades, entre otros–.

La aproximación al objeto de estudio se hizo fundamentalmente desde la historia oral. Ésta constituye una metodología a partir de la cual se pueden generar fuentes para el estudio del pasado desde la propia visión y perspectivas de cómo los individuos –que pueden ser actores, sujetos, protagonistas o testigos– perciben y/o son afectados por los procesos históricos de su tiempo. Así, estos informantes generan testimonios que son mediados por el investigador a través de la entrevista de historia oral, de manera que las fuentes orales resultantes permiten establecer nexos entre la historia objetiva –es decir, la *Historia* con “H” mayúscula– y las historias subjetivas que forman parte de la *Historia*.²⁶

En este sentido, se llevaron a cabo una serie de entrevistas de historia oral con actores clave del circuito de la radio, el periodismo musical y la crítica de rock en México, cuyas prácticas en esos rubros se desarrollaron entre las décadas de 1970 y 1990. Así pues, los informantes entrevistados para este trabajo fueron: Óscar Sarquíz (locutor y productor de radio, así como crítico y periodista musical), Rodrigo de Oyarzábal (programador musical y productor de radio), Walter Schmidt (productor y locutor de radio, músico y periodista musical), Juan Villoro (escritor,

²⁶ Collado, “¿Qué es la historia oral?”, 1999.



periodista, divulgador cultural y productor de radio por un tiempo), Alain Derbez (escritor, músico, locutor y productor de radio), Jordi Soler (escritor y productor y locutor de radio por un tiempo) y, finalmente, Ivan Nieblas “El Patas” (locutor y productor de radio, periodista musical, músico y guionista). Los testimonios de estos personajes no sólo fueron clave para la reconstrucción de la historia de la radiodifusión de rock en la Ciudad de México, sino también para reconstruir y entender la propia historia del rock y la cultura juvenil alternativa del periodo en cuestión desde las perspectivas de quienes formaron parte de ellas.

Por otro lado, se analizaron producciones radiofónicas de entre mediados de los años setenta y principios de los noventa en función de su lenguaje, formatos, programación musical, conceptos y discursos, pero también, fundamentalmente, desde los testimonios emanados de dichas emisiones. Buena parte de los programas revisados incluyeron entrevistas que los realizadores de aquella radio hicieron a los músicos y artistas del rock mexicano de la época. De este modo, las conversaciones resultantes de dichas emisiones, registradas en fonogramas, suponen poderosas fuentes orales que contienen discursos, ideas y perspectivas en torno al rock mexicano enunciadas desde otros presentes paralelos al propio desarrollo del rock nacional en sus distintas fases. Esta cualidad de las fuentes radiofónicas genera una *doble dimensión de la oralidad* en esta investigación.

Las fuentes orales de este trabajo no sólo son las entrevistas realizadas *ex profeso* para éste, sino también los testimonios orales registrados en los programas de radio analizados. Si bien las entrevistas desplegadas en dichas emisiones no estuvieron motivadas ni sustentadas en los objetivos o preceptos teóricos de la historia oral, el simple hecho de que hayan sido registradas en fonogramas las habilita como fuentes orales que se pueden abordar desde dichos postulados. Por tanto, esto indica que, de alguna manera, también se puede hacer historia oral a partir de fuentes de naturaleza oral que no fueron generadas con ese propósito. En otras palabras, el registro de conversaciones entre un periodista musical y/o comunicador que pregunta y un músico o una banda de rock que responde, genera relatos. Es decir, visiones subjetivas expresadas en narrativas que, a su vez,

devienen en testimonios sobre la naturaleza del rock mexicano y su situación en determinados momentos de su desarrollo entre las décadas de 1970 y 1990.

Esta tesis está dividida en tres capítulos. El primero de ellos funciona como un contexto histórico general en el que se expone la historia y el desarrollo del rock en nuestro país a la luz de los grandes procesos de la historia contemporánea de México. Desde la llegada del rock como elemento de conflicto en el marco del *boom* económico del medio siglo XX y el proceso de modernización, hasta su afianzamiento como expresión cultural y artística con derecho e identidad propios en el marco de la transición neoliberal, la apertura de los mercados, su explotación comercial y su mayor aceptación entre los grandes públicos. Asimismo, se plantea un somero repaso de la presencia del rock en la radio del México contemporáneo.

El segundo capítulo se centra en las historias de vida en torno al rock y la radio de los informantes entrevistados *ex profeso* para esta investigación. De esta manera, se presenta a dichos personajes y se esboza un perfil de ellos, se recuperan sus experiencias de vida como usuarios del rock y la radio y, por último, se abordan sus relatos de vida en torno a su paso de ser radioescuchas a convertirse en radiodifusores. Finalmente, el tercer capítulo está dedicado a las emisiones de la radiodifusión de rock alternativa de la Ciudad de México, para lo cual se expone el problema de la contradicción entre el *underground* y lo *mainstream* en relación con la música y la radio, se presentan y caracterizan las producciones radiofónicas de dicha radio y se analizan sus discursos en torno a la naturaleza y situación del rock mexicano.



I. Viaje mágico y misterioso: El rock en la historia contemporánea de México

Presente el 58 tengo yo / Mataron al bolero, a la rumba y al son / Aquellos guapachosos se vistieron de arrebol / Corbata de moño, botín de charol / Sus padres suplicaban con anticipación / ¡No vayas a ese baile pues va a haber rock & roll!

Ya vas barrabás¹
(fragmento)

La música rock se convirtió en un acompañamiento inherente a toda la vida de los jóvenes, sin importar la clase social a la que pertenecieran. La música estaba tanto en su trabajo y en su ideología como en su tiempo de ocio: se convirtió en la banda sonora de sus vidas.

Peter M. Lewis y Jerry Booth²

[El rock era] una especie de bandera. Una especie de manera de decir “yo así soy”. Eso significaba modernidad ... significaba mirar hacia adelante ... creer en alguna forma de progreso.

Óscar Sarquiz³

Bueno, todo parte de Avándaro, todo parte de antes, todo parte del ... 68. Obviamente hubo una enorme represión y una sombra de represión que de pronto aparecía como no sombra en los años setenta. Pero después del 68 y de la década de los sesenta en general, de represión desde López Mateos y que después se dio con Díaz Ordaz en su más violenta expresión y luego continuó a la sorda cuando no a la estridente con Echeverría etcétera, pero vino la apertura.

Alain Derbez⁴

¹ Juan Hernández Y Su Banda De Blues, “Ya vas barrabás”, en Varios Artistas, *Rock urbano* [álbum musical], 2005, pista 7.

² Lewis y Booth, *El medio invisible*, 1992, p. 120.

³ Entrevista a Óscar Sarquiz, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 6 de mayo de 2021.

⁴ Entrevista a Alain Derbez, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 25 de marzo de 2022.



La inserción del rock en la cultura y la historia de México no fue un proceso fácil ni sencillo. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la música de rock atravesó por distintos momentos de expansión/aceptación y contracción/marginación, los cuales respondían a factores como: el proceso de globalización acelerada a partir del medio siglo XX, la Guerra Fría y la hegemonía cultural de Estados Unidos en occidente, el carácter moderno y cosmopolita del género musical, el nacionalismo revolucionario y la modernización de México, así como la crisis del régimen y la implementación del neoliberalismo. En este sentido, el presente capítulo busca contextualizar la historia del rock en nuestro país dentro del contexto más amplio de la historia contemporánea de México, para lo cual se establecen relaciones entre las transformaciones del país y su efecto en la cultura juvenil asociada al rock.

En el primer apartado se aborda la llegada del rock a México durante la década de 1950 y su desarrollo hasta inicios de los años setenta, periodo en el que, a pesar de funcionar como un elemento de conflicto dentro de la cultura dominante, logró su primer gran avance hasta toparse con el autoritarismo y la intolerancia del gobierno y la sociedad mexicana. El segundo apartado está dedicado a la situación del rock mexicano durante la década de 1970, caracterizada por la marginación y el ostracismo. En el tercer apartado se expone cómo el desgaste del régimen priista y la economía mexicana allanaron el camino que permitió la implementación del modelo neoliberal, cuya reestructuración del sistema provocó un ambiente generalizado de crisis que sirvió como marco para el resurgimiento del rock mexicano durante los años ochenta.

El cuarto apartado explora las condiciones y circunstancias de la cultura juvenil alternativa y del revitalizado rock mexicano dentro del contexto neoliberal, sus cambios estéticos y líricos, así como la apertura que le permitió una nueva expansión y atrajo el interés de empresarios y disqueras para su explotación comercial. Por último, en el quinto apartado se reflexiona sobre el papel de la radio como medio de comunicación en el mundo contemporáneo y su relación con el rock, además de ofrecer un somero recuento de la presencia de esta música en la radio de la Ciudad de México entre las décadas de 1950 y 1990.

¡Ahí viene la plaga!: Auge y caída del primer rock mexicano

La aparición del rock & roll a mediados del siglo XX fue un fenómeno cultural de gran importancia e impacto global. Surgida en Estados Unidos durante la década de 1950, esta música se esparció rápidamente por el mundo como una plaga. Muy pronto fue ganando jóvenes adeptos y echó raíces en todos los lugares a donde llegó, difundida a través de medios de transmisión cultural cada vez más masivos e inmediatos. Sin embargo, el rock & roll no fue una simple moda exportada por Estados Unidos que se adoptó en distintas latitudes y contextos así sin más. Por el contrario, como parte de una nueva era de globalización y cultura de masas, esta música moderna fue reflejo y consecuencia de cambios mucho más profundos a partir de los cuales tomó forma un nuevo orden internacional en el que Estados Unidos adquirió presencia e influencia incuestionables.

Con la derrota del Eje, el fin de la Segunda Guerra Mundial supuso también el fin de una complicada alianza entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Para los estadounidenses, el resultado de la guerra y la forma que había adoptado el mapa europeo revelaban a una URSS fuerte y en expansión, a la cual tendrían que contener si querían evitar que el fantasma del comunismo recorriera Europa. Así comenzó a dibujarse la Guerra Fría, que a la postre se estableció como un prolongado epílogo de la Segunda Guerra Mundial,⁵ el cual dio forma a un marco desde el que se interpretaron, por un lado, las relaciones internacionales y, por otro, los distintos procesos y acontecimientos internos de las naciones que jugaban en el nuevo tablero global.

Ubicada entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la caída de la Unión Soviética en 1991, la Guerra Fría fue el conflicto que terminó por definir la segunda mitad del siglo XX a escala global. De la guerra mundial emergieron Estados Unidos y la Unión Soviética como las dos máximas potencias globales, las cuales se pusieron a la cabeza de dos proyectos de sociedad opuestos entre sí, mutuamente excluyentes e irreconciliables: el capitalismo y el comunismo. La era atómica y el peligro de una guerra nuclear habilitaron la posibilidad de aniquilación mutua de las naciones líderes de ambos bloques y, con ello, la posible destrucción de toda la vida

⁵ Judt, *Postguerra*, 2011, p. 20.



sobre la tierra. De esta manera, a pesar de haber emprendido una carrera armamentista sin parangón, el enfrentamiento directo entre las dos potencias quedó técnicamente neutralizado debido a la amenaza nuclear. De esta forma, las confrontaciones se trasladaron a los ámbitos ideológico, diplomático, cultural y uno que podríamos llamar *secreto*, el cual involucró complejas redes de inteligencia, espionaje y contraespionaje, además de insurgencia y contrainsurgencia.

Sin embargo, también hubo escenarios periféricos de la Guerra Fría donde los conflictos armados y la violencia fueron directamente palpables. La mayoría de las veces, dichos escenarios se levantaron sobre lo que se denominó *tercer mundo*. Conformado por regiones en vías de desarrollo como América Latina, o en proceso de descolonización como Asia y África, el tercer mundo jugó un papel trascendental en la balanza de poder y las dinámicas de la Guerra Fría. Los distintos países que lo conformaban, por pequeños o aparentemente débiles que pudieran ser, funcionaron como contrapesos en la medida que su posible adscripción a uno u otro bando inclinaría la balanza en favor de los intereses estadounidenses o soviéticos.

Se le llamó tercer mundo para diferenciarlo del primero, asociado a Estados Unidos y los países capitalistas, y del segundo, vinculado a la URSS y los países comunistas.⁶ Mientras los países del tercer mundo gozaran de margen de acción, sus maniobras se encaminarían a afianzar y ejercer su propia libertad para evitar en lo posible alinearse o someterse a alguno de los dos bandos. Esto con el fin de reafirmar y consolidar sus soberanías, además de contrarrestar el desequilibrio de poderes ante las superpotencias. En ese sentido, una estrategia común implementada por el tercer mundo fue la promoción de comunidades internacionales de países que no se adscribieron a ninguno de los bloques.

De acuerdo con Eric Zolov, la Guerra Fría y los conflictos propios de ella se insertaron en América Latina sobre una serie de tensiones preexistentes entre proyectos políticos, ideológicos y sociales en torno al problema de la construcción de la nación.⁷ Además, la aparición del nuevo marco global a mediados del siglo XX coincidió con un proceso de modernización que potenció el crecimiento de

⁶ Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 2007, pp. 358-361.

⁷ Zolov, "Introduction", 2014, p. 352.



importantes centros regionales como México, Brasil o Argentina. En principio generado y favorecido por las circunstancias derivadas de la guerra mundial que llevaron a la industrialización por vía de la sustitución de importaciones, dicho proceso se consolidó como un proyecto desarrollista de largo aliento con el que se alcanzó un grado importante de industrialización, urbanización y expansión de los sectores medios de las sociedades de dichos países. Los altos índices de crecimiento económico registrados en la época se mantuvieron de forma constante hasta finales de la década de 1960, haciendo de este un periodo de esplendor económico para América Latina.

Ante el desgaste y debilitamiento provocado por dos guerras mundiales, para mediados de siglo XX Europa había perdido su posición en el mundo como el principal referente de modernización y desarrollo para occidente. En su lugar, Estados Unidos se erigió como el nuevo modelo a seguir y, de paso, estableció las bases de una nueva cultura popular moderna de proyección internacional y una nueva actitud cosmopolita con las que empezó a ser asociado lo moderno.

En este sentido, siguiendo los planteamientos de Deborah Pacini, Héctor Fernández y Eric Zolov, la llegada del rock a Latinoamérica se situó en el centro de la polémica sobre las identidades nacionales y las soberanías, en la cual se yuxtaponían las modas aparentemente frívolas asociadas a una nueva cultura juvenil extranjera y las realidades de nacionalismo, autoritarismo y a menudo franca represión. Por otra parte, la aceptación del rock debe entenderse dentro del proceso de industrialización y modernización de la región, mismo que aceleró la urbanización y permitió la formación y expansión de las clases medias urbanas, sector social que se convertiría en un importante consumidor de dicha música.⁸ Así pues, tenemos que el rock “importaba a la vez como instigador de valores modernos y como reflejo del propio proceso de modernización”.⁹

La posguerra trajo consigo un periodo de esplendor capitalista y prosperidad económica que, en mayor o menor grado, se dejó sentir a lo largo del mundo occidental. Esa *edad de oro*¹⁰ –de la que la propia América Latina se vio

⁸ Pacini, Fernández y Zolov, “Mapping rock music”, 2004, pp. 6-8.

⁹ Zolov, *Refried Elvis*, 1999, p. 15.

¹⁰ Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 2007, pp. 260-289.



beneficiada— se materializó en un crecimiento notable de los niveles de vida de la gente común, la expansión de la seguridad social y unas condiciones materiales inimaginables en las anteriores décadas de crisis, carencia, inestabilidad y guerra constante. El mayor ejemplo de este fenómeno lo representó Estados Unidos, pues en medio de ese contexto de abundancia, se empezaron a manifestar señales de que los tiempos estaban cambiando. En ese contexto entró en escena una nueva generación de jóvenes que, a pesar de aparentemente tenerlo todo, se mostraban inconformes ante el estado de las cosas y el panorama que les había tocado vivir.

Surgieron así los *rebeldes sin causa* que tanto escandalizaron a los adultos de aquel entonces. Habiendo adoptado el rock & roll como bandera y uno de sus principales medios de expresión, inauguraron una nueva categoría de joven rebelde en torno a la cual habría de formarse el movimiento juvenil contracultural característico de la década de 1960.¹¹ Si a ello sumamos las poderosas y hegemónicas industrias culturales, con los medios de comunicación estadounidenses como figuras principales, tenemos como resultado la circulación y apropiación transnacional de referentes culturales como el cine, la música, la literatura, entre otros. Con ellos se formó y difundió un lenguaje internacional de disenso juvenil que, no obstante, habría de adoptar formas y prácticas locales vinculadas a la génesis de contraculturas y escenas de rock nacionales en cada uno de los países de América Latina en los que echó raíces.¹²

La plaga del rock & roll llegó a México en un momento donde el país atravesaba cambios profundos. A mediados de los años cincuenta, cuando el nuevo ritmo comenzó a circular en los medios nacionales, México se encontraba en pleno proceso de modernización. Después de un arduo camino desde el estallido de la Revolución a inicios de siglo, finalmente el estado mexicano daba muestras de incuestionable fuerza y estabilidad que le hicieron gozar de una amplia legitimidad. No obstante, entraría en crisis hacia finales de los años sesenta. El periodo conocido como *desarrollo estabilizador*, ubicado entre los años de 1956 y 1970, se caracterizó principalmente por un alto crecimiento económico —una tasa media anual del 6.7%—

¹¹ Goffman, *La contracultura a través de los tiempos*, 2005, pp. 326-327 y 348-350.

¹² Zolov, "Introduction", 2014, pp. 357-358.



combinado con una inflación baja y la estabilidad de las tasas de cambio. Esto ayudó a que las políticas económicas orientadas al impulso de la industrialización y el desarrollo dieran buenos resultados, generando así un incremento notable de la inversión y la producción manufacturera que, a su vez, permitieron una urbanización acelerada, el crecimiento demográfico, el aumento en el nivel de vida, la expansión de la clase media y, con ello, la formación de una moderna cultura de consumo.¹³

El desarrollo estabilizador supuso un proyecto de modernización económica para México encaminado al capitalismo y la industrialización que, a pesar de todo, reveló paulatinamente una fuerte dependencia del impulso y apoyo de Estados Unidos, país con el cual se estrecharon relaciones económicas. Asimismo, fue un proyecto de modernización política que ubicó a la clase media en el centro de la ecuación, convirtiéndola en la principal destinataria de las políticas públicas implementadas durante el periodo. Finalmente, significó también un proyecto de modernización social en el que se impulsó la formación de un nuevo núcleo para la sociedad mexicana, proyectado en un ideal de familia moderna urbana de clase media con pocos miembros. Paradójicamente, las numerosas filas de adeptos a la rebelión juvenil asociada al rock & roll fueron proporcionadas precisamente por aquellas modernas familias urbanas de clase media, en cuyos interiores se empezó a hacer cada vez más patente el contraste entre la modernidad del consumo capitalista de bienes –tanto materiales como simbólicos– y la tradición de una sociedad conservadora de naturaleza patriarcal.

En el México del medio siglo, el estado en su conjunto descansaba sobre las bases de un proyecto ideológico articulado alrededor de la Revolución Mexicana como símbolo de y para la unidad nacional. De esta manera, el nacionalismo revolucionario fungió como un elemento de unificación y estabilidad sobre el cual se construyó la identidad nacional. Por otro lado, siguiendo las ideas propuestas por Eric Zolov, el caudillismo revolucionario evolucionó en un presidencialismo fuerte cuya figura central, el presidente, adquirió una dimensión paternalista que reafirmaba su papel como autoridad de tipo patriarcal. La institucionalización de la

¹³ Moreno-Brid y Ros Bosch, *Desarrollo y crecimiento*, 2012, pp. 149-155 y Zolov, *Refried Elvis*, 1999, p. 7.



figura del caudillo/patriarca/presidente y del partido como *consejo doméstico* generó la noción de la *familia revolucionaria*, es decir, una familia metafórica sometida a la autoridad del padre/presidente que a la vez refleja y refuerza la imagen de estabilidad y unidad familiar. Así, de forma paradójica, la modernización del país derivada del proyecto económico se contradecía y chocaba con el nacionalismo revolucionario del proyecto de nación.¹⁴

En este panorama, la nueva cultura juvenil internacional y el rock & roll actuaron como agentes de modernización y, por consiguiente, como elementos de conflicto. Es decir, como disruptores de las *buenas costumbres* y la naturaleza paternalista, patriarcal y autoritaria de la familia y del estado mexicano. Esta tensión se situó sobre la disyuntiva que contraponía lo global, internacional y cosmopolita frente a lo nacional-tradicional en el contexto de una cultura dominante de corte nacionalista y desconfiada de todo aquello que venía del exterior.

El primer rock & roll que se escuchó en México fue, desde luego, de origen estadounidense, a través de figuras como Elvis Presley o Bill Haley, que consiguieron un éxito casi inmediato entre los adolescentes y jóvenes mexicanos. Se trataba de una música completamente novedosa y sin precedentes, fresca, dinámica y estridente, definitivamente moderna que no se parecía a nada que se hubiera escuchado antes en México. Era también una música innovadora, esencialmente hecha por jóvenes para jóvenes –aunque a veces mediada y/o gestionada por intereses económicos adultos–, de manera que resultó sumamente atractiva para una generación también moderna que cada vez se sentía menos identificada con los valores y normas de la cultura dominante. El desafío que el rock & roll representaba para la autoridad y la moral le valió feroces críticas tanto de la izquierda, que lo consideraba una vía de penetración imperialista *yanqui*, como de la derecha, que se escandalizó ante la amenaza que representaba para los valores e instituciones patriarcales tradicionales.¹⁵

En agosto de 1955 circuló en México la noticia de que la canción “Rock around the clock” de Bill Haley había alcanzado el primer lugar de popularidad en el *hit*

¹⁴ Zolov, *Refried Elvis*, 1999, pp. 3-5.

¹⁵ Pacini, Fernández y Zolov, “Mapping rock music”, 2004, pp. 6 y 9 y Zolov, *Refried Elvis*, 1999, p. 8.



parade norteamericano.¹⁶ A partir de ello, se propagó una euforia rockanrolera que no tardaría en hacer aparecer a los primeros pioneros nacionales. De entre ellos destaca la figura de Gloria Ríos, *vedette* precursora del rock mexicano que comenzó a incorporar el nuevo ritmo en sus actos musicales, cuyo éxito la llevaría a sobresalir en la joven industria cultural mexicana. De esta manera, consiguió grabar algunos discos y participó en algunas películas de corte comercial que tenían al rock & roll como motivo principal.¹⁷ Por otro lado, en esos primeros años de rock en México, los éxitos estadounidense seguían teniendo una presencia dominante. Tal fue el caso, por ejemplo, de “Heartbreak hotel” de Elvis Presley, que en mayo de 1956 ocupó el primer puesto del *hit parade*.¹⁸ Con todo, la expansión rockanrolera seguía en marcha, por lo que consiguió mayor alcance y exposición a través de la radio, el cine y su incorporación al repertorio de las grandes orquestas de la época.

A pesar de que la prensa mexicana nunca dejó de llamar la atención sobre “lo terrible que era la plaga de jóvenes rebeldes”,¹⁹ entre 1956 y 1957 se dio una considerable proliferación de nuevos artistas y producciones que multiplicaron la oferta de propuestas que incursionaron en el rock & roll. Si bien esto no significó el posicionamiento de éxitos locales en puestos importantes dentro de las listas de popularidad, sí reveló el potencial comercial que tenía el nuevo fenómeno musical que constituyó la primera expansión rockanrolera. De esta manera, incrementaron las producciones musicales, de espectáculos o cinematográficas con fines comerciales que explotaban el tema del rock & roll, pero que eran protagonizadas por artistas adultos ya consolidados o completamente ajenos a esta música, como Agustín Lara, por mencionar sólo un ejemplo.²⁰

De acuerdo con el relato dominante sobre la historia del rock en México, el periodo que ahora nos ocupa se caracterizó por la prominencia de los llamados *refritos* o *fusiles*. Es decir, versiones traducidas al español de los éxitos en inglés provenientes de Estados Unidos. Si bien es cierto que a largo plazo dichos temas

¹⁶ Arana, *Guaraches de ante azul*, 1985, vol. 1, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 51-56 y 59-62.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰ *Ibid.*, pp. 80-84 y 89-93.



adquirieron mayor presencia en el imaginario que rodea al rock mexicano, es importante destacar que dicho relato es, cuando menos, impreciso. Al respecto, Federico Arana señala que desde 1956 había considerables manifestaciones rockanroleras que empezaban a nacionalizar el género, no sólo mediante la traducción al español de los éxitos en inglés, sino también a partir de la creación de temas originales: desde Gloria Ríos hasta El Piporro, pasando por Los Espontáneos y Los Supersecos, entre otros. La particularidad de este período radica en que la mayor parte de los artistas e intérpretes de la primera ola eran sobre todo artistas adultos y músicos profesionales que se montaron en la efervescencia del rock & roll en busca de éxito. Por lo tanto, carecían del factor juvenil que resultaba esencial y determinante para el movimiento contracultural que se estaba gestando.²¹

En este punto también conviene rescatar los planteamientos de Pacini, Fernández y Zolov, quienes sugieren que uno de los denominadores comunes del rock en América Latina es que ha seguido distintos procesos de nacionalización en cada uno de los países donde se ha desarrollado. Estos procesos se alimentaron de elementos como el lenguaje y las formas de emplearlo dentro del rock. Desde la traducción literal del inglés hasta la composición de letras originales en español o portugués, además de la incorporación de jergas locales y la paulatina fusión con tradiciones musicales populares o indígenas.²² Por supuesto se trata de un proceso complejo y amplio que se extendió a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, es pertinente mencionarlo para aclarar que la búsqueda de nacionalización del rock en México se dio desde sus inicios y que esta primera etapa no sólo estuvo conformada por *refritos* y *fusiles*.

De acuerdo con Federico Arana, la verdadera explosión rockanrolera se dio en el año de 1959. Al llegar el rock a México, hubo un periodo inicial de efervescencia especialmente notable entre 1956 y 1957, que coincidió con el oportunismo de empresarios, músicos y artistas adultos que se acercaron al rock & roll para generar fama y fortuna. A éste le siguió un breve periodo de retracción en el que, a pesar de que la fiebre rockanrolera seguía vigente, hubo escasez de

²¹ *Ibid.*, pp. 151-161.

²² Pacini, Fernández y Zolov, "Mapping rock music", 2004, pp. 14-19.



nuevas producciones y los embates de la prensa contra el rock consiguieron cierto impacto. El primer rock & roll, cuyos éxitos –sobre todo los de Elvis y Bill Haley– habían sido repetidos hasta el cansancio, entró en una situación de desgaste y saturación que dejó el terreno libre para la incursión de otros estilos musicales como el tango o el jazz.

No obstante, a partir de 1959 esta situación cambió. La escasez de oferta rockanrolera fue cubierta por algunos empresarios de la industria discográfica que vieron potencial y apostaron por la nueva música. De ese grupo destacan, por un lado, Rogelio Azcárraga y Paco de la Barrera de Discos Orfeón; por otro, Jesús Hinojosa de CBS, personajes que resultaron clave en el primer gran estallido del rock mexicano. Fue en ese momento que comenzaron a reclutar a verdaderos jóvenes músicos no profesionales, quienes colocaron los primeros éxitos nacionales de rock & roll en los puestos de honor de las listas de popularidad. En ese sentido, 1959 se volvió un año seminal, pues Los Teen Tops grabaron “La plaga” y “El rock de la cárcel” –que se convirtieron en éxitos inmediatos no sólo en México, sino también en España y algunas partes de Hispanoamérica–, mientras que Los Locos Del Ritmo grabaron su primer disco de larga duración.

Desde ese momento y con mayor claridad a partir de 1960, se hizo evidente que el rock & roll había tomado nuevos bríos. La efervescencia rockanrolera empezó a ser constantemente alimentada con propuestas interesantes y novedosas, tanto nacionales como estadounidenses. En ese sentido destacan, por ejemplo, Los Rebeldes Del Rock, Ike King Cole o The Platters, por mencionar sólo algunos. Sumado a esto, comenzaron a aparecer publicaciones que dieron espacio y foro al nuevo ritmo –como la sección “Rock en Español” de la revista *Notitas Musicales*, a cargo de Víctor Blanco Labra–, las cuales, a pesar de resultar raquílicas y poco profundas, sentaron las bases para la formación de una prensa musical especializada.²³

El camino que siguió el rock mexicano para constituirse como una expresión genuina y propia fue largo. Las primeras expresiones rockeras en México surgieron de forma paralela al desarrollo, consolidación y expansión de lo que ahora se

²³ Arana, *Guaraches de ante azul*, 1985, vol. 1, pp. 163-179, 181-184 y 188-195.



entiende como *rock clásico*. Durante ese proceso aparecieron dos tipos de producciones nacionales, de las cuales se desprendieron temas cantados tanto en inglés como en español, pero que se diferenciaron a partir de un elemento fundamental: la composición. Por un lado, se mantuvieron las adaptaciones de canciones ya exitosas –es decir, los famosos *refritos* o *fusiles*–; por el otro, se crearon temas originales mayoritariamente escritos en español. A pesar de la temprana incorporación del idioma –que a la postre resultaría clave en la conformación de la identidad del rock mexicano– y el paulatino aumento de producciones nacionales originales exitosas, ese primer rock & roll hecho en México no consiguió diferenciarse sustancialmente del estadounidense.²⁴ Dado que era su carácter moderno y cosmopolita el que le brindó su atractivo inicial, el rock & roll nacional no parecía necesitar de alteraciones o modificaciones, pues el sello de identidad que ofrecía radicaba en el hecho mismo de tocar y/o escuchar esa música.

Resulta evidente que, en términos generales, el primer rock & roll mexicano se abocó a reproducir casi de manera textual las fórmulas y estructuras de las piezas exitosas del género. Sin embargo, aun con la poderosa influencia de la cultura juvenil estadounidense y de las crecientes manifestaciones de la contracultura internacional, esa tendencia a la imitación comenzó a dar muestras de cambio. De esta manera, a mediados de la década de 1960 empezaron a surgir los primeros intentos de apropiación que, pese a ser incipientes, a la postre resultaron muy significativos.

En esa tónica, Eric Zolov señala que uno de los momentos determinantes para este giro creativo fue el arribo de la música de los Beatles a México. A la cabeza de lo que se conoció como la *invasión británica*, el famoso cuarteto había marcado un parteaguas en la dirección musical del rock & roll que derivó en su identificación simplemente como *rock*. Esta transformación implicó la paulatina sustitución de la actitud de baile desenfrenado y la inquietud del amor adolescente por posturas cada vez más irreverentes, a la par de composiciones y presentaciones más sofisticadas. La nueva ola rockera revivió la ansiedad social de los primeros años en torno a la confrontación entre el discurso nacionalista imperante y las manifestaciones de la

²⁴ Arana, *Guaraches de ante azul*, 1985, vol. 1, pp. 151-161.



cultura popular moderna provenientes del extranjero. Asimismo, en este periodo coincidieron la consolidación y creciente impacto de la contracultura internacional y la configuración de su equivalente mexicana, que tuvo su período de esplendor entre los años 1968 y 1971.²⁵

El rock mexicano comenzó, pues, a dar sus primeros signos de identidad. Estas muestras se concentraron alrededor de dos principales puntos geográficos: la capital mexicana y la frontera norte. Dado el carácter centralista que ha caracterizado a nuestro país, la incipiente industria musical se asentó principalmente en el entonces Distrito Federal, en donde se aglutinaron tanto los distintos medios de producción y transmisión cultural –estudios, sellos discográficos, medios de comunicación–, como los propios músicos e intérpretes que alcanzaron mayor reconocimiento. En este sentido, destacan agrupaciones como los ya mencionados Locos Del Ritmo, quienes lograron convertirse en ídolos juveniles –incluso de proyección internacional– gracias a composiciones originales como “Yo no soy rebelde” y “Tus ojos”. A Los Locos les siguieron otros conjuntos que también realizaron composiciones originales y que buscaban sus propias formas de expresión, tales como Los Yaki, Los Ovnis o Los Tepetatles.

El caso de ésta última es especialmente relevante porque constituye una especie de vanguardia dentro de aquel rock mexicano de mediados de los años sesenta. Creada por iniciativa de Ernesto Alonso –afamado actor, productor y director de televisión–, quien por entonces quería montar un espectáculo de rock en su centro nocturno, en colaboración con el cineasta Alfonso Arau, Los Tepetatles se convirtieron en el primer *supergrupo* de México. Estaba conformado por el propio Arau como vocalista, Marco Tena –de Los Rebeldes Del Rock– en el bajo, Marcos Lizama –de Los Yaki– en la guitarra, Julián Bert –productor y músico venezolano– en los teclados y José Luis Martínez –músico y ensayista– en la batería. Además, las letras de sus canciones eran escritas por Carlos Monsiváis y el compositor popular Chava Flores, mientras que el montaje escénico fue desarrollado por los artistas visuales José Luis Cuevas y Vicente Rojo. Como banda, Los Tepetatles significaron un ejercicio paródico de los Beatles, a quienes adaptaron a la

²⁵ Zolov, *Refried Elvis*, 1999, p. 93.



idiosincrasia mexicana, pero con dejos de ironía ante cuestiones vitales para el poder como el nacionalismo y los valores familiares. Dada su composición multidisciplinaria, este grupo se presentó como una de las primeras propuestas alternativas de importancia en México, cuya influencia se puede rastrear hasta proyectos que se conformaron dos o tres décadas después.

En la frontera norte del país, por otra parte, surgió un movimiento rockero que se conoció como *la onda chicana*. Este fenómeno transfronterizo tuvo sus orígenes en la figura de Ritchie Valens, músico México-estadounidense que convirtió una pieza tradicional de son jarocho como “La bamba” en uno de los grandes éxitos del primer rock & roll estadounidense. A diferencia de lo que ocurría en la capital, la onda chicana exploró una fusión más elemental de ambas culturas, a partir de la cual se empezaron a incorporar elementos tradicionales mexicanos al rock con el fin de generar un sonido diferente. Gracias a la cercanía geográfica con Estados Unidos y a la importante influencia de Valens, a partir de 1966 surgieron agrupaciones como La Revolución De Emiliano Zapata, Peace And Love, Renaissance, Tequila, Javier Bátiz, entre otras. Por sí mismos, los nombres de estas bandas funcionan como indicadores de una búsqueda artística que intentaba mediar entre lo propio y lo extranjero. Aunque la identidad del rock nacional de la segunda mitad de los años sesenta se asoció principalmente a la capital y a la frontera norte, cabe señalar que también hubo una importante actividad de bandas y artistas en distintos puntos del país.

El tránsito de los años sesenta a los setenta fue muy agitado. Entre otras cosas, estuvo marcado por la efervescencia juvenil, una creciente politización y, como es sabido, la represión estatal. Estas circunstancias se dieron en el contexto de entrada a una fase de agotamiento del modelo de desarrollo económico vigente, es decir, el de Industrialización por Sustitución de Importaciones, que fue implementado desde los tiempos de la Segunda Guerra Mundial y brindó tres décadas de buenos resultados. A su vez, el propio régimen posrevolucionario, cuyo proyecto político se consolidó a la par del *milagro mexicano*, empezó también a dar muestras de desgaste. Eric Zolov se refirió a esta situación como “la crisis del estado patriarcal”, la cual fue resultado de la conjunción de tres factores. Por una parte, las

crisis del nacionalismo revolucionario y de las estructuras que dieron pie a un presidencialismo de corte paternalista y autoritario. Por otra, el propio proceso de modernización de México y, finalmente, la llegada del rock y el ascenso de la contracultura juvenil internacional.²⁶

La efervescencia juvenil del periodo se manifestó a través de dos grandes tendencias. Por un lado, la formación de una contracultura juvenil local que por entonces exploraba su identidad y, por el otro, la gestación de una izquierda estudiantil cada vez más politizada y abiertamente activista. Aunque separados y diferenciados el uno del otro, fueron fenómenos contemporáneos que convivieron muy de cerca y que incluso persiguieron algunas metas en común. Esto provocó que las autoridades mexicanas no percibieran mayor distinción entre ellos, así que les reprimió por igual.²⁷ Las matanzas de 1968 y 1971 –Tlatelolco y el *halconazo*, respectivamente– terminaron por disolver al movimiento estudiantil e incentivaron a sus elementos más radicales a tomar vías de acción política directa e incluso armada, como la guerrilla.

Si bien la juventud contracultural compartía con la izquierda estudiantil aspectos como la actitud de inconformismo y el rechazo al autoritarismo, ésta no necesariamente partía de un posicionamiento político manifiesto. De acuerdo con J. Rodrigo Moreno, “la contracultura no era un campo ligado por antonomasia a la izquierda, pues estaba fuertemente disputado por el Estado y sus instituciones en aras de cooptarlo, así como por la izquierda anticapitalista”.²⁸ En este sentido, ante la represión de la protesta callejera y, como parte de la disputa por la adhesión de la contracultura, la juventud militante de izquierda recurrió a estrategias de protesta encubierta que encontraron cauce en los conciertos de rock. Así, la experiencia y el ritual de la música en directo sirvieron como vínculos que hicieron de los conciertos importantes puntos de convergencia entre prácticas contraculturales y el propio potencial político de éstas.²⁹

²⁶ *Ibid.*, pp. 1-11.

²⁷ Torres, “El rock en México”, 2017, pp. 23-24.

²⁸ Moreno, “Contracultura e izquierda estudiantil”, 2019, p. 2.

²⁹ *Ibid.*, pp. 3-7.



El epítome de los puntos de encuentro entre la izquierda y la contracultura fue el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro. Realizado en septiembre de 1971, a tan solo tres años de la matanza de Tlatelolco y apenas unos meses después del *halconazo*, el festival no estuvo exento de la vigilancia policial. El gobierno interpretaba a la contracultura juvenil como un peligro potencial debido a su carácter masivo y a su propensión a politizarse. Por esta razón, se ordenó el despliegue de agentes encubiertos de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) –la policía política del régimen– con el fin de vigilar y evitar el trabajo político de la izquierda en el festival. Aunque de hecho lo hubo, el activismo político durante el evento no fue la causa del castigo y posterior exclusión del rock. Esta consecuencia se atribuye especialmente a las prácticas contraculturales de la juventud rockera que se congregó en Avándaro –consumo de drogas, nudismo, rechazo a la autoridad–, pero sobre todo a su incitación por parte de los músicos. Así pues, como es bien sabido, aquella consigna “¡chingue su madre el que no cante!” –transmitida al aire a través de la cobertura que Radio Juventud hizo del festival– condenó al rock al ostracismo y la marginación durante el resto de los años setenta.³⁰

Vivir en México es lo peor: Los años setenta

El autoritarismo y la cerrazón del régimen empujaron al rock mexicano a la marginalidad. Aunque no fue objeto de persecución y prohibición como tales en su contra, ciertamente el rock representaba cuando menos un motivo de sospecha para el aparato represivo del estado, siempre dispuesto a actuar ante cualquier indicio subversivo. Tras el episodio de Avándaro y el subsecuente linchamiento mediático de la juventud contracultural, los incipientes espacios que había se cerraron de golpe y el creciente interés en la explotación comercial del rock por parte de empresarios y disqueras se disipó. Fue así que el rock mexicano se tornó *underground*, por lo que su desarrollo durante los años setenta transcurrió en la escena subterránea de la Ciudad de México.

La década de 1970 inauguró una época de crisis. La *edad de oro* había llegado a su fin y, con ella, terminaban también el esplendor económico y la abundancia. El

³⁰ *Ibid.*



estado de bienestar, por otra parte, empezó a decaer. En otras palabras, el orden internacional establecido tras la Segunda Guerra Mundial comenzaba a tambalearse, de manera que la crisis de los años setenta representó, por una parte, la lucha de dicho sistema por sobrevivir; por otra, el avance del neoliberalismo mundial y sus partidarios.³¹ Estas transformaciones se manifestaron en México con el desgaste tanto del modelo de desarrollo como del régimen posrevolucionario. El inicio de los años setenta significó, por tanto, un periodo de cambios drásticos a nivel global, mismos que se reflejaron en nuestro país con el fin del *milagro mexicano* y el inicio de una época llena de dificultades.

Mientras tanto, el rock del tercer mundo se desarrollaba a la luz de las pautas estilísticas y técnicas trazadas por las formas dominantes del rock provenientes del primer mundo, principalmente de Estados Unidos e Inglaterra. Por tanto, podemos hablar en sentido figurado de un rock *subdesarrollado* en tanto que sus circunstancias de producción y difusión se dieron en condiciones adversas: desde el acceso a los medios de producción musical, la escasez de espacios, la limitada circulación en los grandes medios de comunicación, hasta la simple intolerancia o la declarada represión y censura en contextos de gobiernos dictatoriales. En suma, si entendemos el desarrollo del rock del tercer mundo –y de América Latina en particular– como una búsqueda de formas e identidades propias, ciertamente éste corrió de forma desfasada con respecto al rock dominante. Sin embargo, no había razones para pensar que esta situación no podría cambiar, tal y como lo sugirió Federico Arana a mediados de los años ochenta:

El roc [*sic*], en cambio, está impregnado en el concreto, en los semáforos y en el metro. El roc [*sic*] fluye por las redes de alcantarillado, y en combinación con el monóxido de carbono, el plomo y los hidrocarburos aromáticos polinucleares que proporcionan a la atmósfera de las ciudades esa coloración entre gris y anaranjada que puede verse desde los aviones. No existe, pues, impedimento alguno para que el roc [*sic*] florezca en México, Río de Janeiro o La Habana.³²

³¹ Escalante, *Historia mínima del neoliberalismo*, 2019, pp. 95-112.

³² Arana, *Guaraches de ante azul*, 1985, vol. 4, p. 64.



Imbuido en este escenario, el rock mexicano que sobrevivió al apagón causado por Avándaro se desarrolló en la periferia cultural y geográfica de la Ciudad de México. Ante el cierre de los espacios del *mainstream* y la negativa de las autoridades a conceder permisos para la realización de conciertos grandes, surgió toda una red alternativa de foros que dieron refugio al rock nacional. Fue la época de los *hoyos fonky*, la cual se extendió desde las postrimerías de Avándaro en 1971 hasta mediados de los años ochenta. Los *hoyos* fueron improvisados foros para conciertos que solían estar ubicados en zonas periféricas de la ciudad, por lo que su público natural fue la juventud de sectores populares y de clase trabajadora. Consistían en grandes bodegas, terrenos baldíos o galerones en desuso con dudosas condiciones de higiene y seguridad tanto para el público asistente como para los artistas. Los *hoyos fonky* fueron sin duda espacios de gran relevancia, pues la cultura juvenil alternativa de la Ciudad de México encontró en ellos un medio de resistencia y subsistencia. No obstante, como reflejo de la precaria situación que atravesaba dicha cultura y el país en general, los *hoyos* no escaparon a la corrupción y al abuso de poder, pues estuvieron siempre a merced de promotores abusivos y de las extorsiones y el acoso por parte de la policía.³³

Three Souls In My Mind es quizá el mayor ejemplo del rock mexicano emanado de los *hoyos fonky*. Activa desde 1968, la agrupación liderada por Alex Lora se hizo de reconocimiento entre el público juvenil durante el auge de la onda chicana, en el tránsito de los años sesenta a los setenta. Su célebre actuación en el Festival de Avándaro la elevó al estatus de ícono del rock nacional y su actividad posterior le otorgó la cualidad de banda superviviente. La importancia del Three Souls se atribuye especialmente al hecho de que fue pionera en una nueva etapa creativa dentro del rock mexicano. En este sentido, se le considera una de las primeras agrupaciones en utilizar plenamente el español como lenguaje para expresarse y en integrar las experiencias de la vida juvenil urbana en México como contenido de sus composiciones.

Es cierto que el Three Solus In My Mind fue un proyecto sumamente crítico que llamó la atención sobre la realidad social del México de entonces. Sin embargo,

³³ Agustín, *La contracultura en México*, 2008, pp. 89-90 y Zolov, *Refried Elvis*, 1999, p. 201.



esto no necesariamente implicó un viraje hacia la formación de un rock combativo y/o comprometido políticamente. El rock y la cultura que lo rodea funcionaron más bien como una válvula de escape a través de la cual la juventud alternativa dio salida a su malestar ante el ambiente opresivo de los años setenta. A la par del Three Souls y en la misma tónica que ellos, la escena subterránea del rock se alimentó, por un lado, de otras bandas sobrevivientes a Avándaro, tales como los Dug Dug's, Toncho Pilatos, Enigma o Cosa Nostra –liderada por Guillermo Briseño–. Por otro, de distintas agrupaciones novedosas que fueron apareciendo a lo largo de la década, como Náhuatl, Decibel o Chac Mool. El común denominador a todas ellas fue la búsqueda de un sonido original y propio, aunque algunas lo hicieron a través de la exploración de la tradición cultural mexicana y otras a partir del lenguaje de la experimentación y la vanguardia musical.

Pese a su caracterización como una época de prohibición, censura y represión, los años setenta constituyeron un importante punto de inflexión en el desarrollo del rock mexicano. Aunque en condiciones de precariedad y marginación, su distanciamiento forzado del *mainstream* le concedió libertad creativa y lo obligó a desarrollar sus propios medios y estrategias de producción y difusión. Esto desembocó en la gestación de un circuito *underground* que incluso persiste en nuestros días, el cual se manifiesta a través de foros alternativos, de la autogestión y de la colaboración entre artistas, colectivos y proyectos culturales. La retirada del rock nacional a la periferia durante la década de 1970 representó, pues, un periodo de incubación de nuevas ideas y expresiones que, a la postre, lo dotarían de una identidad más palpable. Esta especie de toma de consciencia de sí mismo llevó al rock mexicano a un despertar hacia comienzos de los años ochenta, el cual estuvo enmarcado por las convulsas transformaciones que se produjeron en el país durante el periodo.

Tiempo de híbridos: La transición neoliberal en México y el resurgimiento del rock nacional

El rock mexicano resurgió en la década de 1980 en el marco de la implementación del neoliberalismo en México. Después de casi una década de supervivencia en

condiciones de marginalidad, el rock tomó un nuevo impulso en medio de transformaciones políticas, económicas y sociales profundas. En ese contexto, marcado por la erosión del régimen posrevolucionario, la paulatina reducción de la presencia del estado, la expansión del libre mercado y una atmósfera de crisis, el rock encontró nuevos cauces de expresión que se nutrieron de la difícil realidad mexicana de la llamada *década perdida*.

Por entonces, la legitimidad del régimen priista comenzó a ser seriamente cuestionada debido al deficiente manejo de la economía desde varios años atrás, así como a los cada vez más frecuentes escándalos de corrupción. En medio de un ambiente de devaluación, endeudamiento público, privatizaciones y crecimiento de la desigualdad social, las restricciones a las que se enfrentó el rock nacional durante la década previa comenzaron a relajarse.³⁴ Hubo, por tanto, cierto nivel de apertura que habilitó canales de distribución para la juventud contracultural y el rock, todavía en condiciones marginales en lo que a medios de producción y recursos técnicos se refiere, pero en definitiva ya dentro de un panorama menos adverso para su expresión y manifestación artística.

La adopción del neoliberalismo en México a inicios de la década de 1980 formó parte del periodo de mayor expansión y difusión de ese modelo de organización política y económica. Sin duda los años ochenta constituyen el episodio más conocido y emblemático del neoliberalismo mundial. Sin embargo, de acuerdo con Fernando Escalante, aunque se suele tomar como símbolo o síntesis del movimiento neoliberal en su conjunto, en realidad esa “gran ofensiva de los ochenta” es la culminación de un proceso complejo y largo, pues las críticas al keynesianismo y el estado de bienestar se empezaron a formular desde la década de 1930. De esta manera, el momento clave previo a la gran expansión fueron los años setenta, cuyo paisaje de crisis a nivel global creó un terreno favorable para la difusión y el avance de la retórica y las ideas neoliberales.³⁵

En este sentido, el caso de México resulta paradigmático por dos razones. En primer lugar, porque da cuenta de la crisis de los años setenta a través de la

³⁴ Smith, “El imperio del PRI”, 2003 y Agustín, *Tragicomedia mexicana*, vol. 3, 2010.

³⁵ Escalante, *Historia mínima del neoliberalismo*, 2019, p. 115.



desaceleración económica y el debilitamiento del estado de bienestar *a la mexicana* –es decir, el régimen posrevolucionario–. En segundo término, porque a inicios de los años ochenta inauguró la crisis de la deuda en el tercer mundo y se convirtió en el primer intento de implementación de cambios estructurales con enfoque neoliberal en un contexto pacífico y virtualmente democrático, en contraposición al caso de Chile a partir de 1973.³⁶

De esta manera, el tránsito de un desgastado modelo de bienestar y desarrollo dirigido desde el estado a uno de corte neoliberal impulsó una serie de ajustes que impactaron de forma negativa las condiciones de vida en las grandes urbes de México. Dichos ajustes y sus efectos hicieron emerger a *la crisis* como un nuevo *statu quo* impulsado desde el régimen con la intención de normalizar la situación de crisis económica y precarización de la vida, de modo que *la crisis* y todas sus implicaciones terminaron por volverse parte de la vida cotidiana del México de los ochenta.³⁷ Así pues, el rock mexicano que estaba resurgiendo de forma paralela a la transición neoliberal se vio fuertemente influenciado por *la crisis*, la cual encontró representación en las canciones de la nueva ola.

En su *Historia mínima del neoliberalismo*, Fernando Escalante sostiene que la implementación del sistema neoliberal en el mundo constituyó no sólo la adopción de un nuevo modelo económico, sino la consolidación de un nuevo orden social y cultural de carácter global que trastocó la economía, la política, la sociedad e inclusive las ideas de naturaleza y condición humanas. De esta manera, poco a poco se fue imponiendo la noción del ser humano como un ser naturalmente ambicioso, siempre abocado a la búsqueda del mayor beneficio personal posible y la maximización de sus utilidades potenciales. Desde esta perspectiva, las utilidades dejaban de reducirse al ámbito económico, pues el propio lenguaje de la economía comenzó a ser utilizado como medio para interpretar prácticamente todos los aspectos de la vida. Así, la noción de las utilidades potenciales del *individuo*

³⁶ Escalante, *Historia mínima del neoliberalismo*, 2019, p. 107 y Walker, *Waking from the dream*, 2013, pp. 141 y 151.

³⁷ Walker, *Waking from the dream*, 2013, p. 15 y Agustín, *Tragicomedia mexicana*, vol. 3, 2010.



maximizador se trasladó a otros ámbitos como las relaciones políticas, sociales, laborales, familiares e incluso interpersonales.³⁸

En este sentido, siguiendo las ideas de Escalante, el neoliberalismo se articuló como un proyecto de gran envergadura, no sólo económico, sino también intelectual, político e ideológico. Como programa intelectual supuso la configuración de un conjunto de ideas compartidas por economistas, sociólogos, filósofos y juristas alrededor de una trama central que planteaba la restauración de un liberalismo amenazado por las tendencias colectivistas del siglo XX. Por otro lado, como programa político significó la formulación de leyes, ajustes institucionales y políticas económicas y fiscales encaminadas precisamente a contrarrestar los efectos del colectivismo. Por último, como programa ideológico representó la paulatina imposición de un nuevo orden institucional, cuyas bases han servido para normalizar una idea de naturaleza humana ligada a la noción del *individuo maximizador*, de la cual se desprende una forma concreta de entender el orden social, la moral o las políticas públicas.³⁹

Entre los preceptos fundamentales del neoliberalismo destacan su idea del estado, pues a diferencia del liberalismo clásico, le concede un papel más activo en tanto que no busca reducirlo ni eliminarlo, sino transformarlo de manera que sostenga y expanda la lógica del mercado. Es decir, plantea una noción de estado como el marco institucional que protege y garantiza el funcionamiento del mercado, elemento central dentro del programa neoliberal. Así, el mercado es entendido como un mecanismo de procesamiento de información del que se pueden extraer las soluciones más eficientes para los problemas económicos y la mejor opción para alcanzar el bienestar. Además, plantea que lo privado es técnica, moral y lógicamente superior a lo público ante su supuesta ineficiencia y propensión a la corrupción; considera al individuo como la realidad última de cualquier asunto humano; supone que la política funciona bajo los mismos términos que el mercado; presume que el mercado es capaz de resolver por sí mismo los problemas generados por su propio funcionamiento –contaminación, desempleo, saturación,

³⁸ Escalante, *Historia mínima del neoliberalismo*, 2019.

³⁹ *Ibid.*, pp. 17-19.

entre otros—; e incluso considera a la desigualdad económica como necesaria y benéfica en la medida que asegura un mayor bienestar para el conjunto.⁴⁰

En términos prácticos, el desarrollo del neoliberalismo se ha materializado en el impulso de reformas legales e institucionales basadas en las ideas mencionadas previamente, las cuales se fueron abriendo camino hasta imponerse en prácticamente todo el mundo. Las líneas comunes de dichas reformas son: la privatización de activos públicos como empresas, tierras o servicios; la liberalización del comercio internacional, el mercado financiero y el movimiento global de capitales; la introducción de mecanismos de mercado para hacer más eficientes los servicios públicos; y el impulso sistemático de la reducción de impuestos, del gasto público, del déficit y de la inflación.⁴¹

Aunque el proyecto neoliberal comenzó a gestarse durante el periodo de entreguerras, cuando se empezaban a formular las primeras críticas al keynesianismo y al estado de bienestar, lo cierto es que el momento clave de su avance se dio en la década de 1970, cuando precisamente el keynesianismo y el bienestarismo entraron en crisis tras el agotamiento del modelo de desarrollo que prevaleció durante la *edad de oro*. En este sentido, el punto de quiebre se dio con la crisis del petróleo de 1973, la cual se derivó del castigo impuesto por los países de Medio Oriente y del norte de África miembros de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) a las potencias occidentales que apoyaron a Israel durante la Guerra de Yom Kipur, en el marco del complejo y prolongado conflicto árabe-israelí. Ante la fuerte dependencia del occidente industrializado respecto al petróleo, el bloque de países productores de crudo fijó un embargo a través del intempestivo incremento de los precios, hecho que disparó la inflación e incidió directamente en la producción y el consumo, ocasionando una fuerte recesión que se prolongó por el resto de la década.⁴²

⁴⁰ Escalante, *Historia mínima del neoliberalismo*, 2019, pp. 20-22 y Walker, *Waking from the dream*, 2013, pp. 143-144.

⁴¹ Escalante, *Historia mínima del neoliberalismo*, 2019, pp. 22-23.

⁴² Gaddis, *Nueva historia de la Guerra Fría*, 2011, pp. 248-249 y 255-256, Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 2007, pp. 265-266 y Escalante, *Historia mínima del neoliberalismo*, 2019, pp. 95-96.

De acuerdo con Eric Hobsbawm, “el cambio fue drástico: la economía mundial no recuperó su antiguo ímpetu tras el crac. Fue el fin de una época. Las décadas posteriores a 1973 serían, una vez más, una era de crisis”.⁴³ En la misma línea, Fernando Escalante señala que “las imágenes de la década [de 1970] son de la gente en la calle, manifestaciones y cargas de policía, gases lacrimógenos, lo mismo en Londres que en Santiago de Chile, en la Ciudad de México, en París”.⁴⁴ Ante el extendido escenario de crisis, las políticas convencionales, lejos de acarrear buenos resultados, provocaron el aumento del déficit público y la inflación, así como la persistencia del estancamiento. Así pues, la crisis, sus efectos y la incapacidad del modelo vigente para hacerles frente provocaron la erosión y el desprestigio del sistema de bienestar, al tiempo que posicionaron al neoliberalismo como una alternativa aparentemente coherente y, por tanto, como una salida no sólo viable, sino incluso deseable.⁴⁵

Según los planteamientos propuestos por Escalante, las primeras muestras de cambio se dieron en Estados Unidos durante los años setenta con el paulatino avance en la desregulación de los mercados de energía, teléfonos, aviación, del servicio postal y las tasas de interés en tarjetas de crédito. No obstante, la ruptura llegaría en 1979 con el llamado *shock Volcker* –en alusión al economista Paul Volcker, por entonces director de la Reserva Federal–, que consistió en una serie de medidas enérgicas para controlar la inflación, entre ellas el aumento drástico de las tasas de interés. El crecimiento de la inflación se frenó, pero también se invirtió la relación entre acreedores y deudores, hecho que tuvo fuertes repercusiones en todo el mundo.⁴⁶ En palabras del propio Escalante:

La consecuencia de mayor alcance fue el impacto del shock sobre la deuda de los países periféricos, que había aumentado entre otras cosas por el agotamiento del modelo de industrialización, y la urgencia de la banca por colocar los petrodólares. El resultado fue la crisis global de la deuda, anunciada dramáticamente por el caso

⁴³ Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 2007, p. 289.

⁴⁴ Escalante, *Historia mínima del neoliberalismo*, 2019, pp. 105-106.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 98-99, 105-106 y 111-112.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 106-107.



mexicano. Es una historia conocida. En los años siguientes el Banco Mundial y el FMI participan en la renegociación de la deuda de la mayoría de los países del sur. En todos los casos, la ayuda estaba condicionada a la adopción de lo que se llamaron Programas de Ajuste Estructural, que básicamente imponían el programa neoliberal: disminución del gasto público, reducción del déficit, control de la inflación, privatización de activos públicos, apertura comercial.⁴⁷

La crisis de los años setenta se manifestó en México, en primer lugar, en los cambios en la estrategia de desarrollo como respuesta al agotamiento del modelo que había estado vigente los últimos treinta años. Por otro lado, se dejó sentir en el desgaste del propio régimen posrevolucionario que había impulsado ese modelo, para el cual la década significó una paulatina crisis de legitimidad. Ésta se fue alimentando de la creciente percepción del gobierno como autoritario, represor, corrupto e ineficiente en un escenario de radicalización de algunos sectores de la oposición de izquierda, de aumento de la violencia política, de escándalos de corrupción y, sobre todo, de malos resultados de la estrategia y las políticas puestas en marcha.

La década de 1970 fue la época del llamado *desarrollo compartido*. El eje de la política económica descansó en la premisa de que, pese al crecimiento económico alcanzado durante el desarrollo sostenido del periodo anterior, el problema de la desigualdad no se había resuelto. Por esa razón, el énfasis ahora estaría puesto en conseguir una mejor distribución del ingreso que, además, ayudaría a calmar las tensiones sociales que se empezaron a manifestar en los años sesenta, cuya máxima expresión fue el movimiento estudiantil de 1968.⁴⁸ Sin embargo, el cambio de estrategia no sólo no logró cumplir los objetivos proyectados, sino que incluso terminó por agravar la crisis económica y erosionar aún más la fuerza del estado. Así pues, los gobiernos de Luis Echeverría (1970-1976) y de José López Portillo (1976-1982) enfrentaron la inestabilidad política y económica a base de gasto público con la intención de revivir la prosperidad del *milagro mexicano*. En cambio, lo que consiguieron fue el déficit financiero del sector público, el aumento

⁴⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁸ Moreno-Brid y Ros Bosch, *Desarrollo y crecimiento*, 2012, pp. 170-196.



de la inflación, la devaluación de la moneda y, sobre todo, el fuerte crecimiento de la deuda externa.⁴⁹

Aunque a finales de los setenta hubo perspectivas optimistas de recuperación y desarrollo a causa del auge petrolero, después del hallazgo de importantes yacimientos en 1977, en realidad el balance final fue negativo, ya que la economía mexicana se fue haciendo cada vez más dependiente del petróleo que, por otra parte, era muy volátil ante las fluctuaciones y cambios de la economía internacional. En este sentido, el petróleo generó confianza en el exterior y funcionó como la garantía que permitió a México acceder a cuantiosos préstamos de instituciones financieras extranjeras. Sin embargo, la tendencia en el aumento de la contratación de deuda pública, el incremento de las tasas de interés y la caída en los precios del petróleo confluyeron al iniciar los años ochenta, haciendo estallar la crisis de la deuda en 1982. En síntesis, el *boom* del petróleo entre 1978 y 1981 funcionó como un breve periodo de prosperidad que, no obstante, aceleró el cambio estructural.⁵⁰

Hacia finales de la administración de López Portillo, ante el desplome del peso y una serie de medidas desesperadas, como la congelación de cuentas en dólares o la nacionalización de la banca, México empezó a perder la confianza de las instituciones financieras internacionales, las cuales vieron con duda y preocupación su capacidad para pagar la deuda. En medio del déficit y la crisis, en el último mes de su mandato, López Portillo firmó una renegociación del pago de la deuda con el Fondo Monetario Internacional (FMI) a cambio de una serie de ajustes estructurales de la economía que ponían énfasis en la reducción del déficit del sector público. La incertidumbre en el pago de la deuda y la atmósfera de crisis fueron, pues, el contexto de la sucesión presidencial de 1982.⁵¹

La administración de Miguel de la Madrid marcó el inicio del giro neoliberal en México. Su enfoque abrazó la visión económica que minimiza la participación del estado, hecho que significó un claro distanciamiento de las políticas de las

⁴⁹ Moreno-Brid y Ros Bosch, *Desarrollo y crecimiento*, 2012, pp. 170-196 y Walker, *Waking from the dream*, 2013, pp. 143-144.

⁵⁰ Moreno-Brid y Ros Bosch, *Desarrollo y crecimiento*, 2012, pp. 170-196 y Walker, *Waking from the dream*, 2013, p. 145.

⁵¹ Walker, *Waking from the dream*, 2013, p. 144.



administraciones anteriores. En este sentido, de la Madrid anunció su Plan Inmediato para la Recuperación Económica, con el cual reconocía el estado crítico de la economía nacional y anunciaba los fundamentos de su política económica. Ésta consistió, en términos generales, en la implementación de un programa de austeridad, la reducción del gasto público y la reestructuración de la administración pública con miras a incrementar la eficiencia y eliminar el despilfarro, el desperdicio y la corrupción. También se adoptó una política de apertura económica cuyo objetivo era reducir las barreras comerciales, la cual se materializó en 1986 con la entrada de México al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT por sus siglas en inglés). En pocas palabras, la puesta en marcha de estas medidas significó la paulatina sustitución del modelo de desarrollo dirigido desde el estado por uno de apertura al comercio exterior, a las inversiones extranjeras y, por tanto, a la dinámica y los flujos del mercado.⁵²

Conforme la economía mexicana se iba reestructurando, la desigualdad social empezó a crecer. De este modo, las clases medias que se consolidaron y expandieron durante el *milagro mexicano* empezaron a ver cómo su nivel de vida decaía. Una minoría de este sector de la sociedad se hizo rica, mientras que un sector más amplio se empobreció y otro tanto simplemente dejó de pertenecer a la clase media. Al mismo tiempo, el desempleo creció y la actividad laboral que logró mantenerse se precarizó. Aunque hubo aumentos salariales, en realidad no tuvieron efectos prácticos, pues los precios también subían. La economía informal, por otra parte, también aumentó. Mientras que la carestía continuaba, el gobierno favorecía a los ricos y daba continuidad al impulso privatizador del estado.⁵³

Estas circunstancias, a su vez, tuvieron un fuerte impacto en la Ciudad de México. Aunque el crecimiento urbano y demográfico no se detuvieron desde el auge del medio siglo –cuando se tenía como base un desarrollo sostenido y los esfuerzos estaban dirigidos a las clases medias en expansión–, lo cierto es que a partir de los años setenta los planes de urbanización se vieron mermados por la recesión y la creciente atmósfera de crisis, motivo por el cual fueron

⁵² Walker, *Waking from the dream*, 2013, p. 147 y Agustín, *Tragicomedia mexicana*, 2010, p. 64.

⁵³ Walker, *Waking from the dream*, 2013, p. 145 y Agustín, *Tragicomedia mexicana*, 2010, pp. 64 y 97-99.



descontinuados. A partir de entonces, el crecimiento y la urbanización impulsados desde el estado se tornaron arbitrarios y despóticos, hecho que acentuó todavía más la desigualdad. De este modo, las zonas periféricas –algunas ocupadas ilegalmente– y sus habitantes –esencialmente de sectores populares y de clase trabajadora– crecieron exponencialmente. Se estima, por ejemplo, que en 1960 estas áreas de la Ciudad de México estaban habitadas por unas 300 mil personas mientras que, para 1980, esta población ascendía a los cinco millones.⁵⁴

Al comenzar la década de 1980, la megalópolis en la que se había convertido la Ciudad de México rebasaba por mucho las dimensiones de la ciudad histórica. Esta expansión no sólo significó el incremento del espacio físico que abarcaba la ciudad, sino que supuso también el ensanchamiento de la desigualdad. Se consolidó, pues, como una ciudad de contrastes. En este sentido, tenía zonas emblemáticas que nunca perdieron su esplendor, tradicionalmente destinadas a los sectores medios y altos de la sociedad capitalina, como Reforma, Zona Rosa, Condesa, Coyoacán e incluso el megaproyecto de Santa Fe, desarrollado durante buena parte de la década. En contraposición, la ciudad tenía también una periferia desbordada y marginada que se erigía sobre zonas como Tacubaya, Pantitlán o Ciudad Nezahualcóyotl. Así pues, en un mismo espacio geográfico empezaron a convivir dos ciudades distintas, la perteneciente a la sociedad de consumo y la marginada de los cinturones de miseria.⁵⁵

Este contexto provocó que *la crisis* se convirtiera en el nuevo *statu quo* en México. De acuerdo con Louise E. Walker, pese a que el término *crisis* se entendió de distintas formas durante los años ochenta, funcionó como una palabra poderosa que terminó por definir y dotar de identidad a la década en su totalidad. En este sentido, *la crisis* puede referirse, en primer lugar, a la crisis socioeconómica que impactó negativamente el estilo de vida de la gente común. Por otro lado, el término se puede entender como un referente cultural alusivo a la parálisis política y al cinismo de los gobernantes. En tercer lugar, se puede interpretar como una herramienta ideológica que permitió al régimen justificar la agresiva reestructuración

⁵⁴ Gruzinski, *La ciudad de México*, 2004, pp. 497-501, 508-509, 517 y 519.

⁵⁵ Gruzinski, *La ciudad de México*, 2004, pp. 524-533 y Walker, *Waking from the dream*, 2013, pp. 166-167.

económica con el fin de normalizar la situación extraordinaria que representó la emergencia de la crisis económica. Por último, *la crisis* fue también una especie de estado de excepción que hizo de la austeridad y la apertura cultural y económica unos elementos ideológicamente normales. Esto permitió el desmantelamiento del estado de bienestar y la implementación de políticas neoliberales que afectaron directamente a amplios sectores de la población sin provocar reacciones ni protestas generalizadas.⁵⁶

En palabras de Walker, “México había experimentado altibajos económicos antes, pero durante esta década, la crisis se convirtió en el telón de fondo de la vida cotidiana. De hecho, aparte del breve interludio del *boom* petrolero, el término se convirtió virtualmente en sinónimo del estado normal de las cosas”.⁵⁷ En este sentido, de acuerdo con Norbert Lechner, la vida cotidiana pertenece al ámbito de lo normal y lo natural, por lo que definir un conjunto de actividades o situaciones como *cotidianas* implica necesariamente definir criterios de normalidad.⁵⁸ Por otra parte, uno de los rasgos característicos de la vida cotidiana es “la sedimentación de un conjunto de actividades y actitudes como rutinas y hábitos que se mantienen constantes por un periodo prolongado”.⁵⁹ Por lo tanto, si entendemos la vida cotidiana como el marco de normalidad en el que acontece el día a día, entonces es posible sostener que en el México de los años ochenta ese marco estaba confeccionado por el imaginario alrededor de *la crisis*. El incremento del desempleo y la delincuencia, la precarización de las condiciones laborales, el encarecimiento de las cosas y el descenso del nivel de vida se volvieron, pues, situaciones cotidianas que pasaron a formar parte del paisaje urbano.⁶⁰

Contrario a lo que se podría pensar, este periodo de crisis y transformaciones profundas resultó favorable para el rock y la cultura juvenil alternativa no sólo en México, sino también en el resto de América Latina. Por ejemplo, el advenimiento del neoliberalismo en la región durante los ochenta coincidió con la formación y

⁵⁶ Walker, *Waking from the dream*, 2013, pp. 148-149.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁸ Lechner, *Los patios interiores de la democracia*, 1988, pp. 55-57.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁶⁰ Walker, *Waking from the dream*, 2013, p. 158 y Agustín, *Tragicomedia mexicana*, 2010, pp. 48, 64, 67, 73-75, 87-90 y 97-99.

consolidación de escenas nacionales de rock, las cuales se cimentaron en el despliegue de composiciones y letras originales con mayor grado de sofisticación, así como el renovado uso del idioma mediante la incorporación de un español vernáculo que incentivó procesos identitarios juveniles en torno al rock y su identificación contracultural. Asimismo, esa nueva expresividad facilitada por el uso del idioma coincidió con el regreso de gobiernos democráticos después de décadas de dictaduras militares y regímenes autoritarios. En ese contexto, el rock comenzó a gozar por primera vez tanto de aceptación popular como de aprobación no sólo comercial, sino incluso entre intelectuales y otros sectores de la izquierda, que lo empezaron a percibir como un auténtico movimiento cultural de resistencia contra la marginalización económica y/o la represión política que acompañó al giro neoliberal en la región.⁶¹

La década de 1980 fue sin duda una época de cambios profundos y un panorama adverso. Un “tiempo de híbridos” que confrontó la promesa fallida de modernización y desarrollo con una realidad de atraso, dependencia del exterior y precariedad. Ese estado de las cosas enmarcado por *la crisis* no fue ajeno al rock mexicano que, tras una década de repliegue, comenzó a abandonar la periferia y a manifestarse con fuerza y originalidad. La nueva generación de artistas encontró en su entorno urbano una fuente de inspiración para crear y decir cosas. Músicos como Rodrigo González –también conocido como *Rockdrigo*–, por ejemplo, demostraron una profunda sensibilidad ante la realidad social, misma que expresaron a través de letras ingeniosas, profundas y con altas dosis de humor que dan cuenta de la dura realidad de los años ochenta.

Era un gran rancho electrónico / Con nopales automáticos / Con sus charros cibernéticos / Y sarapes de neón / Era un gran pueblo magnético / Con Marías ciclotrónicas / Tragafuegos supersónicos / Y su campesino sideral / Era un gran tiempo de híbridos [...] De salvajes y científicos / Panzones que estaban tísicos / En la campechana mental / En la vil penetración cultural / En el agandalle transnacional

⁶¹ Pacini, Fernández y Zolov, “Mapping rock music”, 2004, pp. 16-17.



/ En lo oportuno norteño-imperial / En la desfachatez empresarial / En el despiorpe intelectual / En la vulgar falta de identidad.⁶²

Más allá del Metro Balderas: De *Rockdrigo* al Rock En Tu Idioma

A inicios de los años ochenta el régimen posrevolucionario se encontraba debilitado y se enfrentaba a una crisis de legitimidad. El presidencialismo tradicional priista había respondido a la necesidad de estabilidad y supuso una apuesta por la continuidad, para lo cual el autoritarismo brindaba ciertas garantías. Sin embargo, el ejercicio del presidencialismo autoritario se fue debilitando con el paso de los años. En la década de 1980, en el marco de una nueva etapa de la Guerra Fría – que entraba en su última fase, próxima a su conclusión–, la cual coincidió con la expansión del neoliberalismo, la democracia y la necesidad de apertura se perfilaron como importantes ejes de los debates a nivel nacional e internacional. Basta mencionar como ejemplo las transiciones democráticas de la época, como la española en los años setenta o la argentina y la chilena en los ochenta.

De esta manera, si bien el autoritarismo había sido tolerado por la sociedad mexicana en tanto garante de estabilidad y equilibrio político, en los años ochenta empezó a relacionarse con la ausencia de democracia. Así, la paulatina transición de un modelo de estado fuerte que guiaba el desarrollo, a uno neoliberal en el que el estado disminuye su presencia y cede paso al mercado, se tradujo también en cierta disminución y relajación de la represión estatal, del autoritarismo y de la mano dura del gobierno. En ese tenor, mejoró considerablemente el panorama para la expresión de distintas manifestaciones culturales y sociales, entre ellas el rock.

Como se señaló anteriormente, *la crisis* se convirtió en el escenario del resurgimiento del rock mexicano. Tras la efervescencia contracultural de los años sesenta y el ostracismo de los setenta, el inicio de la década de 1980 marcó la salida del rock de los *hoyos fonky*, por lo que empezó a reclamar espacios. Fue entonces que entró en escena una nueva generación de músicos y artistas con ansias de expresarse que, influidos por su entorno y el estado general de las cosas, no sólo desarrollaron nuevas formas para manifestar su arte, sino que también generaron

⁶² González, *El profeta del nopal* [álbum musical], 1986, pista 2.



sus propios espacios para hacerlo.⁶³ De esta forma, se sentaron las bases de un circuito cultural alternativo que daría pie al despegue de un nuevo rock mexicano.

Una de las primeras muestras de este rock emergente se dio apenas iniciada la década. 1980 vio nacer al álbum *Sesiones con Emilia*, de Roberto González, Jaime López y Emilia Almazán. Esta obra impulsó el nuevo aliento que estaba adquiriendo el rock y resultó ser un importante antecedente del Movimiento Rupestre. El sonido acústico, pero indefectiblemente urbano del disco, contrastaba con lo estruendoso del rock eléctrico y distorsionado que había imperado hasta entonces. Las letras de las canciones combinaban una aguda observación de la realidad social con figuras retóricas complejas, elaboradas a partir de un lenguaje sencillo, cotidiano, de la calle, que bien podía interpelar a cualquier habitante de la metrópoli. De acuerdo con Alejandro de la Garza, “esa música trascendía lo trovero y lo folklórico para convertirse en una expresión urbana genuina de la Ciudad de México”.⁶⁴

“La sogá”, canción que forma parte del álbum *Sesiones con Emilia*, ilustra de forma significativa la relación que empezaba a manifestarse entre la realidad social, la vida urbana en la Ciudad de México y la nueva expresividad de un rock en pleno resurgimiento:

Cuando la sogá aprieta / Es la hora y se pregunta / ¿Qué es lo que soy? / Un nombre, una dirección / Una cartilla, un buzón, / Un número de expediente. / Una raya en el censo, / Un retrato, también un consumidor, / Unos pantalones nuevos, / Los zapatos de charol, / La corbata, la camisa. / Embelesado lector / De la prensa cotidiana / O de un magazín, / Asiduo televidente, / Una visa, un pasaporte, / Hasta un boleto de avión. / Un voto en las elecciones, / Una firma y una voz para el clamor, / Un mexicano, un patriota, / Una costumbre arraigada y un tostón para el camión. / Un acta de nacimiento, / Un puñado, una tarjeta de navidad, / O formal conversación, / Un novio para las fiestas y futuro poseedor. / Cuando la sogá aprieta / Es la hora y me preguntas

⁶³ Pantoja (coord.), *Rupestre, el libro*, 2013, p. 13.

⁶⁴ *Ibid.*



/ ¿Qué es lo que soy? / Para el sistema todo eso, / Para el sistema todo eso, / Para ti sólo soy yo. / Para ti sólo soy yo.⁶⁵

La canción es más que un simple listado de cosas y situaciones de la vida cotidiana en la ciudad, ya que plantea una reafirmación de la individualidad frente a la homologación y estandarización de un sistema que “tapa la luz” y limita la chispa creativa de la expresión individual.⁶⁶ El “para ti sólo soy yo” del final implica un contraste profundo entre el “yo” y lo que éste significa dentro del sistema, de manera que se puede interpretar como una declaración de principios que le habla a cualquiera que no se sienta identificado con lo que implica el sistema o con lo que éste ofrece.

Los artistas del disco formaron parte de una red más amplia de artistas y músicos independientes que estaban en contacto entre sí y compartían los espacios alternativos que empezaban a surgir en la Ciudad de México. En un principio no había una articulación clara más allá de la camaradería y el interés común en buscar medios y espacios de expresión. Sin embargo, poco a poco esa explosión de creatividad dio forma al llamado Movimiento Rupestre, que durante la mitad de los años ochenta se consolidó como un colectivo de músicos con un sonido común y un ideario con el cual se burlaban de la precariedad dentro de las condiciones de producción artística, haciendo de ello una bandera con la cual reivindicar su arte.⁶⁷

Además de *Sesiones con Emilia*, la génesis del Movimiento Rupestre se dio por la convergencia de artistas como los ya mencionados Roberto González, Jaime López y Emilia Almazán con otros como Sergio García Michel, Alejandro de la Garza, Rafael Catana, Fausto Arrellín, Roberto Ponce, Nina Galindo, Eblén Macari y, desde luego, Rodrigo González, entre otros. Todos ellos coincidieron en importantes espacios como el Foro Tlalpan, centro cultural alternativo, independiente y autogestionado ubicado al sur del entonces Distrito Federal, cuya principal característica fue su apertura a distintos tipos de expresiones como

⁶⁵ Roberto González, Jaime López y Emilia Almazán, *Sesiones con Emilia* [álbum musical], 1980, pista 1.

⁶⁶ Goffman, *La contracultura a través de los tiempos*, 2005, p. 14.

⁶⁷ *Rupestre, el documental* [película], 2014.



música, literatura, poesía, cine, danza o teatro. Echado a andar en 1981 por iniciativa del cineasta Sergio García Michel, se posicionó también como un espacio alternativo a las *peñas*⁶⁸ tan comunes por entonces.⁶⁹

Al igual que el Foro Tlalpan, el Museo Universitario del Chopo desempeñó un papel central en la revitalización del rock mexicano. Sin embargo, en contraste con aquel, éste formaba parte del ámbito institucional. Con todo, fue un espacio que se mostró abierto y receptivo a expresiones alternativas y subterráneas, a las cuales recibió e impulsó. Tal apertura se debió en gran medida a la iniciativa de Jorge Pantoja, promotor cultural que en 1979 se incorporó al Museo como Coordinador de Actividades Culturales por invitación de la entonces directora Ángeles Mastretta. El mismo Pantoja refiere que, al iniciar su trabajo en el Museo, fue advertido por Mastretta: "aquí no hay ninguna censura, y la otra, no hay ni un peso, así que todo lo que puedas inventar, que no cueste nada".⁷⁰

A partir de esa premisa, Pantoja logró posicionar al Museo como un foro cultural alternativo y multifacético en el que tuvieron cabida tanto el teatro como las artes plásticas, la gráfica o la música. Entre sus principales iniciativas estuvieron, por un lado, los numerosos ciclos de conciertos de rock, jazz y blues que impulsó con el apoyo del Museo. Por otro, quizá la más significativa y de mayor impacto, el Tianguis de la Música, que habría de convertirse en el Tianguis Cultural del Chopo, considerado por muchos como "la capital de la contracultura" en México, cuya tradición llega hasta nuestros días.⁷¹

Desde su inauguración en octubre de 1980, el Chopo se planteó como "un canal de comunicación entre coleccionistas, melómanos y demás interesados en los materiales discográficos y hemerográficos de cierto valor", con el fin de que "el público asistente haga realidad el carácter de tianguis, llevando su propio material e intercambiándolo con otros coleccionistas y melómanos, estableciendo un

⁶⁸ Las *peñas* eran establecimientos donde se interpretaba música folclórica y de raíz folclórica, asociados a tendencias políticas de izquierda y al movimiento folclorista de la Nueva Canción latinoamericana.

⁶⁹ *Rupestre, el documental* [película], 2014, min. 6:25-8:58.

⁷⁰ *Ibid.*, min. 8:59-12:09.

⁷¹ Agustín, *Tragicomedia mexicana*, vol. 3, 2010, p. 111.

verdadero trueque de discos o revistas”.⁷² Así pues, el Tianguis del Chopo se constituyó como un espacio alternativo que contribuyó a reforzar identidades, prácticas y rituales juveniles vinculados a la cultura del rock, generando además sus propias prácticas alternativas de mercado y consumo a través del intercambio y la experiencia comunitaria.

Fueron precisamente el Museo y el Tianguis del Chopo los espacios que sirvieron como el núcleo que dio origen al Movimiento Rupestre. En este sentido, Rodrigo González jugó un papel fundamental en el proceso ya que, a medida que se convirtió en personaje recurrente del Chopo y se acercó a Pantoja, fungió como un enlace entre éste último, el Museo y el resto de músicos y artistas del *underground chilango* faltos de espacios. Así pues, a partir de ese vínculo, de la labor de promoción cultural de Pantoja y del entusiasmo e iniciativa del propio *Rockdrigo*, cobró forma el Movimiento Rupestre.⁷³

Los Rupestres comenzaron a funcionar como un colectivo más o menos articulado en 1984, a partir de la publicación en septiembre del *Manifiesto Rupestre* escrito por Rodrigo González. El texto apareció en el número 9 de *Anzuelo*, una especie de folleto que cumplía las funciones de órgano de difusión del Museo del Chopo. El manifiesto estipulaba lo siguiente:

No es que los rupestres se hayan escapado del Antiguo Museo de Ciencias Naturales ni mucho menos del de Antropología, o tampoco hayan llegado de los cerros, escondidos en un camión lleno de gallinas y frijoles; se trata solamente de un membrete que se cuelgan todos aquellos que por no estar tan guapos, no tener voz de tenor o componer como las grandes cimas de la sabiduría estética o (lo peor) no tienen un equipo electrónico sofisticado lleno de sinters y efectos muy locos, que apantallen al primer despistado que se les ponga enfrente, han tenido que encuevarse en sus propias alcantarillas de concreto y, muchas ocasiones, que quedarse como el

⁷² Boletín de prensa del Museo Universitario del Chopo, México, 4 de octubre de 1980, en *Desobediente*. Archivo Digital del Museo Universitario del Chopo, Colección Antonio y Jorge Pantoja/Tianguis Cultural del Chopo, <<http://archivodesobediente.chopo.unam.mx/index.php/Detail/objects/509>>. [Consulta: 21 de noviembre de 2021].

⁷³ *Rupestre, el documental* [película], 2014, min. 8:59-12:09 y Pantoja (coord.), *Rupestre, el libro*, 2013, pp. 14-15.

chinito ante la cultura: nomás milando. Los rupestres por lo general son sencillos, no la hacen mucho de tos con tanto chango y faramalla como acostumbran los no rupestres pero tienen tanto que proponer con sus guitarras de palo y sus voces acabadas de salir del ron; son poetas y locochoques; rockanroleros y trovadores; simples y elaborados; gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano; tocan como carpinteros venusinos y cantan como becerros en un examen final del conservatorio.⁷⁴

Aunque surgió un tanto en broma, lo cierto es que funcionó como un texto programático e identitario que, con mucho sentido del humor, expresó la esencia del colectivo. Planteaba, pues, la reivindicación de una identidad como grupo y la oposición a las pautas, formas o mecanismos dominantes del rock en su relación con la industria cultural global. Por consiguiente, el Rupestre se puede entender como un movimiento *underground* en términos de su posicionamiento ante los modos de producción y reproducción cultural dominantes, así como de las estrategias que implementaron para contrarrestarlos. De este modo, la austeridad y sobriedad de sus producciones independientes y autogestionadas fueron una respuesta a la sobreproducción carente de sustancia que predominaba en la música comercial y los grandes medios de comunicación.⁷⁵

En definitiva, el renaciente rock mexicano de la década de 1980 carecía del glamour y la grandilocuencia que ya para entonces eran asociados al rock dominante originario del primer mundo. Sin embargo, resulta interesante cómo la negación de ello derivó en la construcción de una identidad propia, diferenciada y consciente, en gran medida determinada por el entorno urbano, la vida cotidiana y la realidad social del momento. En palabras de José Agustín, el rock rupestre fue “un rock pobre, sin recursos, pero mexicanísimo y que expresaba verdaderamente a los nuevos jóvenes del país”.⁷⁶ Ya que el movimiento se configuró en el marco de *la crisis*, naturalmente la vida dentro de ella se vio reflejada de distintas formas en su estética y lírica. En este sentido, la expresividad de ese nuevo rock impulsado

⁷⁴ Citado en Pantoja (coord.), *Rupestre, el libro*, 2013, p. 118.

⁷⁵ *Rupestre, el documental* [película], 2014, min. 12:10-41:11.

⁷⁶ Agustín, *Tragicomedia mexicana*, vol. 3, 2010, p. 75.



por los Rupestres dio lugar a interesantes representaciones de la vida cotidiana del México de los años ochenta.

Rodrigo González fue el mayor exponente del Movimiento Rupestre y esa nueva musicalidad rockera forjada en las calles de la Ciudad de México. Sus canciones constituyen verdaderos retratos y testimonios de la cotidianidad mexicana de una época difícil, en la que el costo de la vida se hacía cada vez más alto, como quedó expresado en “Balada del asalariado”:

Me asomé a la ventana y vi venir al cartero / Me entretuve pensando en una carta de amor / Mas no, no, no / Era la cuenta del refri y del televisor / Me asomé a la ventana y vi venir a Romero / Me entretuve pensando en que venía a saludar / Mas no, no, no / Eran seis meses de renta que tenía que pagar / Me asomé a mis adentros, sólo vi viejos cuentos / Y una manera insólita de sobrevivir / Miré hacia todos lados / Dije: "dios, ¿qué ha pasado?" / "¡Nada muchacho!, sólo eres un asalariado" / Por la puerta vi entrar a mi mujer y mis hijos / Preparó la alegría que nos va a acariciar / Mas no, no, no / La despensa y la escuela se tienen que pagar / Pagar, pagar, pagar, pagar / Sin descansar / Pagar tus pasos, hasta tus sueños / Pagar tu tiempo y tu respirar / Pagar la vida con alto costo / Y una moneda sin libertad / Suben las cosas, menos mi sueldo / ¿Qué es lo que se espera de este lugar? [...] ⁷⁷

José Agustín menciona que, a mediados de los años ochenta, acompañada del crecimiento del desempleo, la economía informal aumentó de manera tal que surgió toda una economía paralela con diversas formas de subempleo. Esto se expresó, entre otras cosas, en “la aparición de tragafuegos, lavaparabrisas y actos circenses en las calles, así como la venta de todo tipo de cosas en los altos de las grandes avenidas”.⁷⁸ En el mismo sentido, *Rockdrigo* retrató esa lucha por la supervivencia en la canción “Buscando trabajo”. En ella, además, planteó la disyuntiva a la que se enfrentaba cualquier aspirante a rockero, es decir, la expresión genuina de su arte y quedarse en la precariedad o apostar por la música comercial como intento por sobrevivir:

⁷⁷ González, *Hurbanistorias* [álbum musical], 1986, pista 3.

⁷⁸ Agustín, *Tragicomedia mexicana*, vol. 3, 2010, p. 98.

Los días de la semana me levantaba temprano / Comprando el periódico, buscando trabajo / Trabajo me costaba no encontrar trabajo / Como traía unos pesos en la bolsa no cejaba / Y hacía largas colas llenando papeles / Hasta que me decían que luego me hablarían / Trabajo, buscar trabajo / Cuánta gente no anda buscando trabajo [...] Luego, alguien me dijo cómo le debería de hacer / Fue cuando compuse una canción de amor / Me la eché a la bolsa y la llevé a un promotor / Él me dijo –Bueno, esto se puede vender– / Con esto algún dinero pronto he de tener / Ahora sólo canciones de amor yo quiero componer / Trabajo, buscar trabajo, carajo / Cuánta gente no anda buscando trabajo.⁷⁹

Junto con el desempleo y la economía informal, la delincuencia y la inseguridad también crecieron notablemente. De acuerdo con Louise E. Walker, sólo entre 1982 y 1983 el crimen aumentó cerca del 50% en la Ciudad de México y, a la larga, el robo se convirtió en el delito más representativo de la década.⁸⁰ De este modo, la creciente delincuencia se fue haciendo cada vez más cotidiana y cercana a la gente, como lo expresó Rodrigo González en la canción “Asalto chido”:

Esto es un asalto chido / Saquen las carteras ya / Bájense los pantalones / Pues los vamos a basculear / Presten medallas y aretes / Anillos y pulseras también / Somos vatos gandalletes / Y nadie nos va a detener / Póngase de frente a la pared, tírese al suelo / Y no la hagan de tos, pues los podemos tronar / Pues con la 45 que le bajé a mi abuelo / Si acaso parpadean la de hueso les vamos a volar / Abran ya las cajas fuertes / Valores y bienes también / Billetes al contado / Cheques al portador / Y tarjetas de Banamex [...] ⁸¹

De la mano del incremento de la inseguridad y la delincuencia callejera en el día a día, también creció la percepción de los políticos y los ricos como corruptos y ladrones que se enriquecían a costa y en detrimento de la gente común, la cual los empezó a tildar de “ratas”:

⁷⁹ González, *El profeta del nopal* [álbum musical], 1986, pista 4.

⁸⁰ Walker, *Waking from the dream*, 2013, p. 158.

⁸¹ González, *El profeta del nopal* [álbum musical], 1986, pista 7.

[...] Llegan hambrientas las ratas / Ratas, saliéndose por mis ojos / Enredadas entre mis pestañas / Contándolas por manojos / Dotadas de millones de mañas / Ratas entre comerciante / Sacándote la cartera / Arriba y abajo en el metro / Ratas por donde quiera / Sacándote una charola / Cayéndote encima como ola / Vestidas con trajes finos / Vestidas con cualquier quimera / Ratas por todas partes / Ratas los lunes y martes [...] ⁸²

El impulso del Movimiento Rupestre fue inhibido a mediados de los años ochenta. El terremoto de 1985 no sólo destruyó buena parte de la Ciudad de México, sino que también agrietó las estructuras del colectivo al reclamar entre sus víctimas fatales a Rodrigo González, quien fuera la principal amalgama del grupo. Ante ello, vino la desbandada y los Rupestres se dispersaron. La sociedad mexicana fue víctima de un *shock* pocas veces visto, pues a *la crisis* se sumó una estela de omisiones y corruptelas gubernamentales que magnificaron la tragedia. Dada la destrucción provocada por el sismo, varios centros culturales tuvieron que cerrar sus puertas, razón por la cual la movida rupestre vio agudizada la precariedad de las condiciones para desarrollarse. De esta manera, los miembros del grupo lograron mantenerse activos a partir de esfuerzos individuales y el Movimiento Rupestre comenzaría a convertirse en objeto de culto entre la cultura juvenil *underground* de la Ciudad de México.

El terremoto de 1985 tuvo un profundo impacto social. El gobierno de Miguel de la Madrid se vio rebasado por la magnitud de la tragedia y su legitimidad cayó al suelo ante los numerosos testimonios de omisiones y corrupción que salieron a la luz. Aunado a *la crisis* como estado general de las cosas, la figura del presidente se debilitó a tal grado que, hacia finales de la década, por primera vez desde su fundación, el Partido Revolucionario Institucional (PRI) vio amenazada su continuidad en el poder. De las ruinas del temblor emanó un importante movimiento social con el que la ciudadanía alzó la voz para exigir ser considerada en la toma de decisiones. Se trató de la primera vez desde los años sesenta en que las calles

⁸² González, *Hurbanistorias* [álbum musical], 1986, pista 7.



fueron tomadas masivamente por las clases medias, cuya politización derivó del contexto más amplio de crisis económica de la década.⁸³

La juventud de los años ochenta resultó clave en esa vorágine. Ante la intensificación de la avanzada neoliberal, en 1986 nació un nuevo movimiento estudiantil en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Encabezado por el Consejo Estudiantil Universitario (CEU), surgió como reacción a las reformas universitarias planteadas por el rector Jorge Carpizo, las cuales interpretaron como parte de la transición neoliberal y la política de austeridad trazada desde el gobierno. Organizado y de carácter masivo, constituyó un movimiento muy significativo en contra de las perspectivas tecnocráticas y neoliberales. A diferencia del movimiento estudiantil de 1968, al de 1986 se incorporó plenamente la juventud rockera de la Ciudad de México, cuyos artistas y agrupaciones se encargaron de musicalizar las protestas callejeras y los actos públicos del movimiento.⁸⁴

Pese al incremento de la oposición civil organizada a las políticas económicas impulsadas por el gobierno, la avanzada neoliberal continuó su camino hacia la consolidación. Si bien fue Miguel de la Madrid quien inició el proceso de reestructuración del modelo económico, sería su sucesor, Carlos Salinas de Gortari, quien terminaría de situarlo como eje de la vida pública en México. Así, para 1988, luego de una sucesión presidencial plagada de irregularidades, el PRI logró mantenerse en la silla presidencial a costa de un daño irreparable.⁸⁵ Con todo, la efervescencia social dio pie a manifestaciones culturales y artísticas que se desarrollaron tanto en el circuito subterráneo de la ciudad como en el incipiente *mainstream* rockero emanado de la apertura comercial de nuestro país.

La apertura comercial derivada de la transición neoliberal trajo consigo el acceso a una nueva y amplia variedad de bienes de consumo. De igual forma, incentivó la presencia de grandes corporaciones transnacionales de distintos rubros, entre ellos, el de la música. Fue entonces que se echó a andar la iniciativa comercial conocida como Rock En Tu Idioma, impulsada por la compañía

⁸³ Walker, *Waking from the dream*, 2013, pp. 174-175.

⁸⁴ Walker, *Waking from the dream*, 2013 pp. 162-163 y Agustín, *Tragicomedia mexicana*, vol. 3, 2010, pp. 99-102.

⁸⁵ Walker, *Waking from the dream*, 2013, pp. 170-171.



discográfica BMG/Ariola. En términos generales consistió en la grabación y promoción de distintos artistas y grupos de rock de origen mexicano, argentino y español con el fin de cubrir el mercado de la música juvenil de habla hispana. Así, nombres como Soda Stereo, Miguel Mateos, Radio Futura, Hombres G, Héroes Del Silencio o Enanitos Verdes alcanzaron un considerable éxito popular, pues fue el momento en que empezaron a circular a través de los grandes medios de comunicación, entre los cuales la televisión y la radio desempeñaron un papel central.

En ese contexto, la nueva generación de rockeros mexicanos –introducida y estimulada por el Movimiento Rupestre– se fue sumando poco a poco al impulso que el *mainstream* estaba dando al rock. Así pues, aparecieron agrupaciones como Maldita Vecindad Y Los Hijos Del Quinto Patio, Bon Y Los Enemigos Del Silencio, Las Insólitas Imágenes De Aurora –que posteriormente se convertirían en los Caifanes–, Fobia, entre otras, las cuales consiguieron contratos discográficos con sellos internacionales como CBS –posteriormente absorbido por Sony Music– o el ya mencionado BMG/Ariola. De manera paralela, comenzó a desarrollarse una industria del espectáculo profesional que se encargó de producir los primeros conciertos de rock masivos desde el Festival de Avándaro de 1971. Asimismo, aunque sin los medios ni las posibilidades de esa incipiente industria, se consolidó también una red bien establecida de foros de concierto alternativos tanto en el centro como en la periferia de la Ciudad de México, la cual sustituyó a los antiguos *hoyos fonky*.

Durante la primera mitad de los años noventa, el poderoso alcance de la campaña Rock En Tu Idioma permitió que grupos mexicanos adquirieran una dimensión internacional. A partir de ello, bandas como Caifanes o Maldita Vecindad comenzaron a cultivar el éxito y reconocimiento que, a la postre, las situaría como referentes indiscutibles del rock mexicano. Se trató de un periodo de auge del rock nacional que se dio al amparo de los cambios generados por el modelo económico neoliberal. En medio de todo ello, si bien no se abandonaron del todo en las canciones, las temáticas relativas a lo cotidiano y a *la crisis* pasaron a un segundo

plano para dar pie a problemáticas y retratos más universales, lo cual se puede entender como un reflejo de la acelerada globalización del periodo.

Los años noventa supusieron la consolidación del rock mexicano como manifestación artística nacional. Como se ha expuesto, la conjunción del giro neoliberal y *la crisis* generaron un terreno que, paradójicamente, terminó siendo favorable para el desarrollo del rock nacional. La crisis del régimen, la reducción de la presencia del estado en diferentes ámbitos, la paulatina apertura y expansión del mercado y la crisis económica coincidieron con una sociedad civil que se hacía cada vez más presente para reclamar su derecho de participación en la vida pública. Todo ello forzó una situación de apertura que favoreció, por un lado, la formación de espacios alternativos y la configuración de un circuito cultural subterráneo en la Ciudad de México. Por otro, el crecimiento y la explotación comercial del rock. Asimismo, la necesidad de diferenciarse del rock dominante llevó a los artistas locales a buscar otras fuentes de inspiración para construir y expresar su identidad. Así, a través de recursos y fórmulas diversas, lograron retratar el amplio abanico de realidades, ideas y visiones emanadas del México neoliberal.

¿Te acuerdas de Radio Rock & Roll?: El rock en la radio del México contemporáneo

La música de rock constituye un eje medular de la cultura popular global del siglo XX. A casi setenta años de su aparición en Estados Unidos, tras varias décadas de desarrollo, expansión y transformación, su presencia se puede localizar en prácticamente todos los rincones del planeta. La amplia difusión que se le ha dado desde mediados del siglo XX hasta nuestros días ha ido de la mano de la consolidación de las distintas industrias culturales nacionales e internacionales y de los medios masivos de comunicación que se desprenden de ellas.

La producción y transmisión cultural de forma masiva es esencialmente un fenómeno del siglo XX. De acuerdo con Eric Hobsbawm, “el desarrollo de sociedades en las que una economía tecno-industrializada ha bañado nuestras vidas en experiencias de información y producción cultural –de sonido, imagen, palabra, memoria y símbolos– omnipresentes, constantes y universales carece por

completo de precedentes históricos”.⁸⁶ Por consiguiente, las industrias de los medios y la producción y circulación de formas simbólicas a través de la comunicación de masas constituyen elementos fundamentales de la estructura y funcionamiento de las sociedades contemporáneas.⁸⁷

John B. Thompson sostiene que la producción y circulación de formas simbólicas en las sociedades modernas es indisociable de las actividades de las industrias de los medios. De esta manera, dichas formas simbólicas y los significados que circulan a través de ellas suponen puntos de referencia comunes para millones de individuos que participan de una cultura mediatizada, a partir de los cuales comparten una experiencia común y una memoria colectiva. Así pues, en tanto que las formas simbólicas constituyen fenómenos sociales, la música de rock emerge a la vez como expresión de la sociedad y la cultura popular del siglo XX y como uno de los primeros ejemplos de transmisión cultural masiva dentro de las modernas industrias culturales globales en su proceso de consolidación.⁸⁸

Como campo de significación que opera dentro de la sociedad global moderna y sus mecanismos de comunicación de masas, el rock ha estado estrechamente ligado a las industrias culturales y a los medios de comunicación. Entre ellos, la radio ha desempeñado un papel central, pues su configuración como industria cultural se nutrió de la propia consolidación de la industria de la música a la que, al mismo tiempo, también contribuyó. De esta forma, la relación entre la radio y la música se nos presenta como profunda y arraigada, pues ésta última no sólo representa el insumo fundamental de la programación de la radio, sino que constituye uno de los elementos esenciales del lenguaje radiofónico.⁸⁹

Desde el surgimiento y primera expansión de la radio, entre las décadas de 1920 y 1940, la música fue una de las principales formas de expresión que circularon de forma constante. De esta manera, hacia mediados del siglo XX, cuando la radio se estaba consolidando como industria cultural y la música

⁸⁶ Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas*, 2013, p. 13.

⁸⁷ Thompson, *Ideología y cultura moderna*, 2002, p. 185.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 241-243.

⁸⁹ Chignell, *Key concepts in radio studies*, 2009, pp. 33-37 y Medina y Vargas, *Nuestra es la voz*, 2015, p. 38.

comenzaba a revelar su potencial comercial, la aparición del rock & roll cambió por completo el panorama del entretenimiento y los medios de comunicación. Así pues, los avances tecnológicos que permitieron el registro y la reproductibilidad técnica del sonido, así como la posibilidad de su transmisión de forma masiva y simultánea, hicieron del rock la primera música realmente global. En este sentido, incluso se puede afirmar que el rock inauguró la industria musical moderna tal y como la conocemos hasta nuestros días.

De acuerdo con Peter M. Lewis y Jerry Booth, históricamente la radiodifusión se ha desarrollado a partir de tres modelos. A saber: la radio comercial, la radio pública y la radio comunitaria –denominada también alternativa, libre o respaldada por el oyente–, siendo los dos primeros de carácter dominante y el último de corte contrahegemónico.⁹⁰ La radio comercial se inspira en las nociones de individualismo, libre empresa y persigue un esquema de libre mercado. Se trata de la radio financiada por la publicidad, cuyo objetivo primordial es obtener beneficios económicos. Su operación se puede dar mediante conglomerados que agrupan a distintos operadores comerciales encargados de la producción de programas, con miras a la formación de redes para obtener un mayor alcance y maximizar las audiencias. Su programación busca ser de bajo costo para maximizar las ganancias que se desprenden de la oferta de espacios publicitarios a anunciantes y patrocinadores que pretenden llegar al mayor número de consumidores potenciales.⁹¹

En tanto que su objetivo esencial son los beneficios económicos, mientras haya demanda de determinados bienes o productos culturales, la radio los mantendrá en oferta. Sin embargo, la tendencia general en la programación de radio para audiencias masivas está basada en la música, concretamente en la repetición de un número limitado de éxitos populares en un momento dado, con la inserción esporádica de presentadores e invitados y la posibilidad de participación de los oyentes a través del teléfono o, más recientemente, de las redes sociales. La naturaleza del modelo comercial, en suma, está en considerar a los oyentes como

⁹⁰ Lewis y Booth, *El medio invisible*, 1992, pp. 25-36.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 29-31.

consumidores cuya función principal es escuchar la publicidad para que reaccionen adquiriendo los productos y servicios anunciados.⁹²

Por su parte, la radio pública persigue fines prácticamente opuestos a los del modelo comercial. Esencialmente se basa en la premisa de brindar un servicio a la comunidad y la nación. Por tanto, a través de un control unificado, supone un objetivo no lucrativo que persigue la universalidad del servicio y del interés. Es decir, que llegue a toda la población y que la programación atienda todos los gustos e intereses. En ese sentido, busca mantener el nivel de la programación y concede especial interés a las minorías, asumiendo su relación especial en cuanto al sentido de identidad nacional con respecto a la comunidad. Asimismo, plantea que las emisiones deben distanciarse de intereses creados –en particular los del gobierno en turno– y estructurarse de manera que fomenten un tipo de competencia enfocado en mejorar la programación, más que una de orden numérico. Así pues, la radio pública concede a las audiencias un tratamiento como ciudadanos racionales y no de meros consumidores individuales motivados por el interés propio. De esta manera, los ciudadanos a los que va dirigida forman parte del estado-nación cuyo interés la organización representa y cuyas fronteras marcan el límite del servicio.⁹³

Finalmente, como su nombre lo indica, la radio comunitaria alude a la comunidad, a las relaciones de ayuda mutua y a la solidaridad frente a los embates provenientes del exterior. Si bien este modelo de radiodifusión ha tomado formas diversas según el contexto social y político o las necesidades del grupo que lo ha implementado, se pueden establecer algunos rasgos generales. En primera instancia, surgió como un contraste explícito a los dos modelos dominantes y, con ello, a la práctica de instituciones históricas particulares y sus sistemas de organización, producción y difusión. A diferencia de los otros dos modelos descritos, el elemento central de la radio comunitaria consiste en concebir a la audiencia como sujetos y, al mismo tiempo, como participantes directos de la práctica radiofónica.⁹⁴

Por sí mismo, este tipo de radio constituye una crítica –abierta o implícita– a los dos modelos imperantes de radiodifusión. A través de su práctica, la radio

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, pp. 31-34.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 34-35

comunitaria intenta ofrecer a los oyentes el poder de controlar sus propios relatos y definiciones de sí mismos, así como de informar y difundir aquello que es agradable o significativo para su propia cultura. En suma, la radio comunitaria implica una estructuración más democrática que asegura la representación tanto de oyentes como del personal que labora en ella –ya sea de forma remunerada o voluntaria–.⁹⁵ En palabras de Peter M. Lewis y Jerry Booth:

Estos tres modelos son algo más que un sistema analítico de diferencias: política y económicamente están comprometidos en una lucha mutua. La lógica del sistema comercial es copar nuevos mercados y extender sus fronteras para competir e incluso minar el dominio del servicio público. La lógica del servicio público es defender los territorios nacionales, las industrias y las identidades contra cualquier invasión. La lógica de la radio comunitaria es defender los derechos humanos contra las intrusiones de ambos, del estado y del capital.⁹⁶

La radiodifusión en México ha sido predominantemente comercial. En este sentido, de acuerdo con Virginia Medina y Gilberto Vargas, en la década de 1950 se implementó una fórmula básica que daría pie al sostenimiento y desarrollo de las radiodifusoras de la Ciudad de México durante las décadas subsiguientes. Dicha fórmula contemplaba un alcance local, una programación con base en discos, la transmisión de múltiples anuncios publicitarios breves intercalados durante todo el día, la segmentación de auditorios a partir del establecimiento de emisoras para los diferentes niveles socioeconómicos y gustos musicales y, por último, la elección de un espacio físico para la ubicación de todas las estaciones del grupo.⁹⁷ En este sentido, el rock se insertó en la radiodifusión mexicana como parte de la consolidación del modelo de radio comercial en nuestro país.

Peter M. Lewis y Jerry Booth sostienen que el ascenso del rock & roll corrió de manera paralela a, por una parte, la popularización de las radios portátiles de transistores y, por otra, al mayor acceso a bienes de consumo durante los años

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁷ Medina y Vargas, *Nuestra es la voz*, 2015, p. 19.



cincuenta. En tanto campo de significación y generador de identidades colectivas, el rock en la radio fue utilizado por los jóvenes como una forma de encontrar un lugar para ellos y apropiarse del espacio, tanto en público como en privado. La sociedad industrial moderna abrió una brecha que separó cultural y físicamente a estos jóvenes respecto de sus padres, por lo que la música y los medios para reproducirla –la radio o el tocadiscos– les sirvieron como un medio para aislarse y separarse de sus familias incluso estando dentro de sus propios hogares.⁹⁸

La llegada del rock & roll a México durante la década de 1950 coincidió con la consolidación de la radio como industria y su transición hacia el esquema de *radio disquera*. La radio en vivo se abandonó paulatinamente para implementar un modo de operación a base de discos mediante la fórmula *comerciales + presentador + canción*, lo que abarató los costos de producción y potenció las ganancias.⁹⁹ Este esquema de radiodifusión se erigió como el dominante en nuestro país y, como tal, impactó considerablemente en el desarrollo del rock. Sin embargo, no fue el único en este sentido, pues la radio pública desempeñó un papel trascendental en la promoción y difusión del rock, especialmente durante los años setenta y ochenta. Con todo, ya sea que persiguiera fines meramente comerciales o genuinos intentos de difusión y promoción cultural, la radiodifusión de rock se insertó de lleno en la problemática que enfrenta al rock como una forma de expresión alternativa de origen contracultural y su inserción a la cultura dominante.

Durante la segunda mitad de los años cincuenta el rock & roll que sonó en la radio mexicana era sobre todo de origen estadounidense. En ese primer momento no había como tal un circuito de rockeros mexicanos. El éxito inmediato que esta nueva música tuvo en Estados Unidos alimentó el interés en ella por parte de músicos y artistas en edad madura, quienes la incorporaron a sus composiciones y repertorios motivados por la novedad y la búsqueda de éxito y reconocimiento comercial. Algunas de las primeras radiodifusoras que se interesaron en el rock & roll y lo incluyeron a su programación fueron Radio Mil, Radio 590, Radio 620, Radio Éxitos 790, XEDF (970 de AM) y Radio 620. Al finalizar la década de 1950, el rock

⁹⁸ Lewis y Booth, *El medio invisible*, 1992, pp. 119-122.

⁹⁹ Medina y Vargas, *Nuestra es la voz*, 2015, pp. 31-36.



& roll había desplazado a los ritmos cubanos en el interés de las audiencias urbanas, especialmente entre los jóvenes de sectores medios de la sociedad. De igual forma, la radio y los medios en general se mostraron interesados en esta música en la medida en que constituía una novedad con una popularidad en aumento y, por tanto, potencialmente redituable en términos de negocio.¹⁰⁰

En el tránsito de los años cincuenta a los sesenta comenzaron a aparecer los primeros grupos mexicanos de rock & roll conformados por jóvenes capitalinos de clase media, tales como Los Rebeldes Del Rock, Los Locos Del Ritmo, Los Teen Tops o Los Black Jeans. Más tarde, durante la primera mitad de los sesenta, surgieron otros como Los Hooligans, Los Crazy Boys, Los Sinners o Los Hermanos Carrión. Posteriormente, a mediados de la década, se sumaron Los Apson Boys, Los Hitters, Los Yaki, Los Reno o Los Rockin' Devils, todos éstos últimos originarios del norte del país. Poco a poco estas bandas lograron acceder a la radio, de manera que generaron numerosos éxitos que pasaron a formar parte de la programación habitual de emisoras como XEDF, XEOY Radio Mil, Radio Variedades (XEJP) y Radio Felicidad (XEFR).¹⁰¹

Los años sesenta representaron el auge de la radio juvenil. La irrupción del pop y el rock provenientes de Estados Unidos e Inglaterra durante la década fue otro factor importante en la formación del gusto musical de amplios sectores de la población capitalina. Ya desde el primer lustro de la década algunas emisoras se concentraron en la programación de este tipo de música. De esta manera, emblemáticas estaciones como la XEL Radio Capital (1260 KHz), Radio Éxitos (790 KHz) y Radio 590 La Pantera (590 KHz) llevaron hasta los oídos de los adolescentes y jóvenes de la época la música de importantes grupos de *la ola inglesa* como The Beatles, The Rolling Stones o The Kinks, así como algunos estadounidenses como The Doors o Steppenwolf. Aunque estas radiodifusoras transmitieron los diversos sonidos y subgéneros del rock, desde los más comerciales y ligeros hasta los considerados de vanguardia, en realidad su oferta musical fue esencialmente

¹⁰⁰ Mejía, *El soundtrack de la vida cotidiana*, 2021, pp. 73-74.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 74-75.

limitada, pues su apego al modelo de radio comercial les impidió difundir a plenitud las manifestaciones del rock alternativo internacional y nacional.¹⁰²

Ese rock estadounidense y británico transmitido por la radio fue el que, paradójicamente, acompañó a los jóvenes activistas del movimiento estudiantil de 1968, pues se trataba de una música que, por sí misma, en ese momento era plenamente asociada a una actitud rebelde y contestataria. De forma paralela, hacia finales de los años sesenta emergió una nueva generación de rockeros interesados en crear su propio material. Para hacerlo se valieron sobre todo del inglés, ya que por entonces era extendida la idea de que esa era la lengua materna del rock y, por tanto, debía componerse e interpretarse en ese idioma. Conocida como la onda chicana, las bandas de esta oleada fueron objeto de un incipiente interés por parte de la industria musical, por lo que editaron discos en sellos como Polydor o Cisne Raff y consiguieron cierta exposición en la radio capitalina a través de emisoras como Radio Juventud, Canal 66 y eventualmente en Radio 590 La Pantera. Esto les acarreó cierto éxito entre la audiencia rockera de la Ciudad de México.¹⁰³

A partir de 1971, tras el episodio de Avándaro y la desafortunada transmisión de las arengas contraculturales de los músicos a través de la señal de Radio Juventud, la radio comercial cerró sus puertas al rock mexicano. Durante los años setenta, que marcaron la fase de desarrollo marginal y periférico del rock nacional, la única radio que le dio cabida fue la pública. De este modo, surgieron importantes espacios en estaciones como Radio UNAM y Radio Educación que dieron cobijo al castigado rock mexicano. Si bien estas emisiones representaban apenas una fracción mínima de la totalidad de la oferta del cuadrante radiofónico, fueron muy significativas en tanto que su enfoque cultural les permitió programar una amplia variedad de rock *underground* nacional e internacional. En conjunto, estos programas constituyeron una verdadera radio de rock alternativa durante el periodo.

Durante la década de 1980 la radio capitalina estuvo dominada por el pop en español y los grupos prefabricados. El rock mexicano, excluido de los grandes medios desde 1971, siguió sonando de forma constante en la radio pública a través

¹⁰² *Ibid.*, pp. 79-80.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 81-83.



de las ya mencionadas Radio UNAM y Radio Educación, a las que se sumó el Instituto Mexicano de la Radio (IMER), creado en 1983. En este periodo entró en escena una nueva generación de rockeros –integrada por nuevos músicos y algunos sobrevivientes de los setenta– que impulsó un nuevo movimiento musical centrado en el uso del español para componer. Incluso algunas bandas de esta ola castellanizaron sus antiguos nombres en inglés, como es el caso de El Tri, Ritmo Peligroso o Kenny Y Los Eléctricos.¹⁰⁴

A mediados de los años ochenta la radio comercial empezó a abrir de nuevo sus puertas al rock mexicano, de forma que estas bandas comenzaron a sonar en estaciones como Rock 101 (100.9 de FM) y WFM (96.9 de FM). Para finales de los ochenta y durante los noventa, la apertura de la radio hacia las agrupaciones mexicanas que tocaban rock y sonidos derivados era ya notable y mucho más amplia. En este sentido, un ejemplo destacado es el de Órbita FM (105.7 MHz) del IMER, una emisora con perfil juvenil cuya programación constaba mayoritariamente de grupos nacionales.¹⁰⁵

La música de rock marcó profundamente las vidas de miles de jóvenes y los acompañó en su camino hacia la vida adulta. Muchos de ellos lo vieron nacer cuando eran niños o adolescentes y fueron testigos de su desarrollo conforme ellos mismos crecían. Otros, pertenecientes a generaciones posteriores, nacieron en un mundo en el que ya existía el rock, el cual contaba ya con un largo camino recorrido, pero que seguía ofreciendo modos alternativos de pensar y actuar. La mayor parte de la juventud rockera simplemente fue usuaria de la música y la cultura alternativa que la rodeaba. Unos cuantos se convirtieron en los músicos y artistas que alimentaron el repertorio que, en muchos sentidos, se volvió la banda sonora de la vida cotidiana de la juventud. Sin embargo, hubo otros tantos que, también siendo parte de la cultura juvenil alternativa, se dedicaron a promover y difundir el rock a través de medios como la radio. Si bien forman parte de la amplia y compleja historia del rock en el México contemporáneo, esos jóvenes tienen sus propias historias, las cuales serán abordadas en el siguiente capítulo.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 89-90.

¹⁰⁵ *Ibid.*



II. Los dos lados del radiorreceptor: Historias de vida en torno al rock y la radio

Que por haber nacido en 1948, yo sí, a diferencia de lo que afirma Jaime López, yo sí tengo la edad del rock & roll [...] Entonces, esto no me da ninguna otra ventaja que haber ido creciendo conforme iba creciendo y apareciendo el rock & roll.

Óscar Sarquiz¹

[...] yo creo que lo más significativo y quizá difícil de entender a la distancia es que oír rock era cambiar la vida. O sea, era una invitación a la transformación de la realidad y a vivir de otra manera. Entonces a convertir tu propia vida en una canción, ¿no?

Juan Villoro²

Todo era así, era una desgracia ser rocker en los años ochenta. No había materia más que los discos que conseguíamos trabajosamente ¿no? Y todo se limitaba a escuchar los discos en casa de un amigo o servirte un vaso de ron y oír a... pues el disco que había comprado un colega ¿no?

Jordi Soler³

En ese entonces, además, en las radios culturales había un poco esta idea de que la guitarra eléctrica era un enemigo ideológico ¿no? Entonces, tampoco programar música de rock era algo muy viable.

Alain Derbez⁴

La historia oral representa un punto de encuentro entre la historia objetiva construida por los historiadores y las visiones personales de la gente que vive esa historia. Carmen Collado la define como “una metodología creadora o productora de fuentes

¹ Entrevista a Óscar Sarquiz, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 6 de mayo de 2021.

² Entrevista a Juan Villoro, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 15 de febrero de 2022.

³ Entrevista a Jordi Soler, realizada por Alan Prats, Ciudad de México-Barcelona (por videoconferencia), 8 de marzo de 2022.

⁴ Entrevista a Alain Derbez, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 25 de marzo de 2022.

para el estudio de cómo los individuos (actores, sujetos, protagonistas, observadores) perciben y/o son afectados por los diferentes procesos históricos de su tiempo”.⁵ En este sentido, la historia oral y los testimonios que de ella emanan nos permiten establecer puentes entre visiones micro y macro de la historia que, a fin de cuentas, terminan por complementarse. Así pues, la *Historia* –con “H” mayúscula– nos permite situar, entender y explicar una historia de vida particular, del mismo modo en que una historia de vida concreta nos da acceso a capas de la *Historia* que, de otra manera, serían inalcanzables.

Las fuentes producidas a partir de la práctica de la historia oral corresponden a los testimonios de aquellos actores, protagonistas o testigos de un determinado proceso histórico. Dichas fuentes orales están conformadas por la suma del testimonio oral propiamente dicho –registrado en un fonograma– y su respectiva transcripción al lenguaje escrito. La herramienta fundamental que permite generar estas fuentes es la entrevista, instrumento con el que el historiador indaga sobre el pasado a partir de los recuerdos de sus informantes y los relatos que éstos producen. En este sentido, las fuentes orales necesariamente implican un esfuerzo colectivo, pues son el resultado de la relación entablada entre el investigador y el informante en el contexto específico de la entrevista. El producto final es una fuente creada *ex profeso* para estudiar un proceso o problema histórico previamente delimitado por el historiador que, no obstante, se erige también como una fuente que da cuenta de la historia del tiempo presente.

Las fuentes orales generadas para esta investigación fueron el resultado de una serie de entrevistas realizadas a actores clave del circuito de la radio, el periodismo musical y la crítica de rock en México, cuyas prácticas en esos rubros se desarrollaron entre las décadas de 1970 y 1990. Esto con el fin de acceder a las *visiones y versiones*⁶ surgidas desde la propia experiencia de los sujetos involucrados en la radiodifusión de rock en México, las cuales son expresadas a través de sus relatos de vida. De esta manera, a partir del punto de vista de los

⁵ Collado, “¿Qué es la historia oral?”, 1999, p.13.

⁶ Aceves, “La historia oral y su praxis actual”, 2017, p. 69.



actores sociales, es posible reconstruir una parte de esa historia que, hasta el momento, no figura en la historiografía sobre la radio y el rock en México.

El presente capítulo pretende explorar las historias de vida en torno al rock y la radio de una serie de personajes que, con los años, se han consolidado como referentes del tema. Se trata de figuras públicas que, en mayor o menor grado, han jugado un papel importante en la difusión y reivindicación del rock mexicano. Sus historias de vida, por tanto, son relevantes en la medida en que nos brindan una visión desde dentro de la cultura rockera de la Ciudad de México. Así pues, en un primer apartado, se presenta a dichos personajes y se esboza un perfil de los mismos. El segundo apartado recupera sus experiencias de vida como usuarios del rock en lo que se considera la época clásica de esta música en nuestro país, entre su llegada en los años cincuenta y su consolidación hacia los años ochenta. Finalmente, el tercer y último apartado aborda sus relatos de vida en torno a su paso de usuarios del rock y la radio a radiodifusores y promotores del mismo.

Es importante aclarar que, a lo largo del texto, se reproducen numerosos fragmentos de las transcripciones de las entrevistas. Esto responde a la intención de, en la medida de lo posible, dejar a las fuentes hablar por sí mismas. Por tanto, se respeta la integridad de los testimonios transcritos, sin embargo, en los casos en los que fue necesario, se realizaron ligeros ajustes de edición para dar coherencia gramatical a los fragmentos seleccionados.

Tengo la edad del rock & roll: Los informantes

No cabe duda de que el rock & roll tuvo un efecto muy poderoso en aquella generación que lo vivió desde sus orígenes y que creció a la par de él. Ya se expuso en el capítulo I que la llegada de esta música a México durante la década de 1950 y su fuerte aceptación entre la juventud de entonces fueron consecuencia de profundos cambios políticos, económicos, sociales y culturales a nivel global. Recordemos que era el mundo de la posguerra, en el que Estados Unidos gozaba de una posición hegemónica y se erigió como el modelo a seguir del mundo occidental en términos de desarrollo económico e industrial. Del mismo modo, sus manifestaciones culturales revestidas de modernidad comenzaron a circular por

todo el mundo mediante una fuerte industria cultural en expansión. Se mencionó también que, como parte de esas manifestaciones, la música de rock –quizá la mayor expresión de la nueva cultura juvenil internacional– fue muy bien recibida entre jóvenes pertenecientes a una clase media urbana en crecimiento.

Se trataba, pues, de los hijos del *milagro mexicano* quienes, paradójicamente, abrazaron una expresión cultural moderna y cosmopolita que chocaba con los valores nacionalistas y conservadores de la sociedad mexicana. Dentro de ese universo que es la historia del rock en México, mucho se ha hablado de esa juventud como una masa abstracta. Sin embargo, pocas veces se han explorado las circunstancias particulares en que esos jóvenes vivieron su tiempo y experimentaron el rock. La mayoría de aquellos jóvenes y adolescentes rockeros de los inicios fueron simplemente usuarios del rock, música que funcionaría como la banda sonora de sus vidas conforme crecieron y se fueron incorporando a la vida adulta. No obstante, algunos de esos jóvenes no sólo se involucraron con el rock a través del consumo propiamente dicho, sino que se convirtieron en sus promotores mediante la participación en la prensa musical, la producción discográfica o, desde luego, la radiodifusión.

¿Quiénes eran esos jóvenes? ¿Cómo era su contexto familiar? ¿Cómo percibían su circunstancia de vida? ¿Cómo se acercaron al rock y qué impacto tuvo esta música en sus vidas? ¿Cómo se convirtieron en promotores de esa música en los medios de comunicación? ¿Qué significó para ellos hacer radio de rock en esa época en que se le marginaba? Para responder estas preguntas se procedió a la realización de una serie de entrevistas de historia oral a algunos de los actores y testigos de aquella radiodifusión. En principio tenía ubicados algunos nombres a partir de emisoras o programas concretos de los que ya tenía noticia, sin embargo, en el curso de la investigación algunos de estos nombres se esfumaron ante la imposibilidad de contactarles. No obstante, la interacción con los informantes durante las entrevistas y sus propios contactos me permitieron incorporar otros nombres relevantes que no había contemplado originalmente.

Fue así como quedó conformado el corpus final de informantes, compuesto por Óscar Sarquiz, Rodrigo de Oyarzábal, Walter Schmidt, Juan Villoro, Alain

Derbez, Jordi Soler e Ivan Nieblas “El Patas”. El principal punto en común y la razón central que los liga a este trabajo es que todos ellos se dedicaron por lo menos en algún momento de sus vidas a la radiodifusión que programaba rock. Si bien el interés central de las entrevistas era indagar sobre sus experiencias de vida como realizadores de radio, también se formularon preguntas orientadas a conocer sus historias de vida más allá de su práctica radiofónica. Esto con el fin de establecer puntos de referencia entre sus experiencias como usuarios de esa música y sus experiencias como realizadores de radio y promotores del rock. ¿Quiénes son ellos y por qué sus testimonios son relevantes para una investigación como la que se plantea en estas páginas?

Óscar Sarquiz nació en 1948 en la Ciudad de México. Es crítico musical, productor y locutor de radio. Se inició en estas actividades desde un momento tan temprano como 1966 y desde entonces se ha dedicado ininterrumpidamente a ello, desarrollando también otras actividades afines como la grabación y producción musical. Al estar tan involucrado con la música, la radio y el periodismo musical, se ha consolidado como una figura importante y reconocida dentro del medio al grado de que es considerado por muchos como “el decano” de la crítica de rock en México.

Rodrigo de Oyarzábal, por otro lado, nació en 1951 en la Ciudad de México y ha dedicado la mayor parte de su vida a la radiodifusión. Ingresó como productor a Radio Educación en 1983 y, a partir de 1984, se afianzó en la emisora pública como programador musical, actividad que realizó ininterrumpidamente hasta diciembre de 2021. Su mayor aportación al desarrollo del rock mexicano y a la radiodifusión de rock en nuestro país fue precisamente su apoyo a esta música, abriéndole espacios al aire e incorporándola a la programación musical cotidiana de Radio Educación. Asimismo, dentro de su labor en la radio, grabó, produjo y difundió a muchos de los músicos mexicanos emergentes en su momento y que hoy en día son considerados figuras centrales en la historia del rock nacional.

Por su parte, Walter Schmidt nació en 1953 y es conocido principalmente por su actividad como músico. En ese sentido, fundó las ahora clásicas agrupaciones de rock Decibel, Size y Casino Shanghai. También se ha dedicado al periodismo musical desde principios de la década de 1970, escribiendo para revistas como

Sonido, Conecte, Pop e incluso la internacionalmente reconocida *Rolling Stone*. Además, fue productor y locutor de radio en Radio UNAM y Estéreo Joven del Instituto Mexicano de la Radio (IMER), emisoras en las que se encargó de difundir tanto las expresiones del rock mexicano en formación como aquellas manifestaciones más vanguardistas, experimentales y alternativas del rock internacional.

Juan Villoro, por otra parte, nació en 1956 en la Ciudad de México. Es un reconocido y afamado escritor y periodista. Comenzó a escribir en la década de 1970 y, dentro de su producción literaria, a pesar de haber abordado distintos y variados temas, la música de rock ha ocupado un lugar importante. Una de sus primeras actividades profesionales y mediáticas fue precisamente la radiodifusión, con la que hizo sus pininos en la escritura a través del desarrollo de guiones radiofónicos para el programa *El lado oscuro de la luna*, transmitido entre 1977 y 1981 a través de Radio Educación. Se trataba de un programa especializado en rock en el que se programaban sobre todo las expresiones del rock internacional alternativas, las que por entonces empezaban a considerarse clásicas del género, algunas novedades y, quizá lo más importante, la apertura de ese espacio radiofónico al incipiente rock mexicano.

Al igual que Villoro, Alain Derbez nació en 1956, pero en el estado de Veracruz. También es un reconocido escritor, con la diferencia de que ha combinado su actividad literaria con la realización de radio y la creación musical dentro del mundo del jazz mexicano. Desde inicios de los años ochenta forma parte de las filas de Radio Educación como productor y locutor. Si bien las producciones radiofónicas en las que ha participado no son estrictamente especializadas en rock, la programación de esta música ha sido una constante. En ese sentido, ha incluido por igual al rock internacional como al mexicano, fungiendo como un facilitador de espacios para la presencia del rock nacional en la radio pública y cultural.

Otro escritor que hizo radio es Jordi Soler, quien nació en 1963 en Veracruz y goza de reconocimiento en el mundo de la cultura y la literatura hispanoamericana. Desde muy joven se dedicó a la escritura, pero incursionó en la radiodifusión y ejerció esa actividad desde distintos ángulos durante un considerable periodo de su

vida. Entre 1990 y 1995 participó como productor, locutor y posteriormente director de la emisora Rock 101, única en su tipo durante el periodo en que estuvo activa, entre 1984 y 1996. Asimismo, fue locutor en la emisora Radioactivo entre 1996 y el año 2000. Sus programas no eran estrictamente musicales ni especializados en rock, pero se valía de esta música para acompañar las letras y la poesía emanada de su pluma y su voz.

Finalmente, Ivan Nieblas, también conocido como “El Patas”, nació en 1974 en la Ciudad de México. Es músico, periodista musical, guionista y locutor. Desde muy joven incursionó en el periodismo musical de manera autodidacta, hecho que lo llevó a convertirse en colaborador y columnista de la revista *Banda Rockera* a inicios de los años noventa. En el mismo sentido, su participación en la revista le abrió las puertas de la radiodifusión en Estéreo Joven, pues la publicación periódica contaba con un espacio radiofónico en la emisora del IMER. A partir de ese punto entró de lleno al mundo de los medios de comunicación, de manera que a la fecha ha colaborado en distintos libros, medios impresos, radiofónicos y digitales.

A excepción de Ivan Nieblas, el cuerpo de informantes pertenece al núcleo generacional asociado al *baby boom*, es decir, aquellas personas nacidas entre finales de la década de 1940 y principios de la de 1960. Se trata, por supuesto, de aquella generación que hizo irrumpir a la juventud como una fuerza social activa y visible y que fue testigo y partícipe de los inicios del rock. Nieblas, por su parte, pertenece a la denominada *generación x*, que en el contexto del rock mexicano se corresponde con la era post Avándaro. A pesar de los años que separan a Nieblas del resto de los entrevistados, en términos generales todos forman parte de lo que hoy se considera la época clásica del rock en México. Además, en este sentido, el testimonio de Ivan Nieblas funciona como un puente entre el periodo de marginación del rock en el que se concentra la práctica radiofónica de los otros entrevistados con el periodo de apertura y aceptación generalizada a partir de la década de 1990.

Visto en conjunto, del corpus de entrevistados se desprenden dos perfiles generales. En primer lugar, uno de corte más *intelectual*, fuertemente vinculado a la literatura y la escritura profesional. En segundo lugar, otro de corte *musical*, vinculado de forma mucho más directa a la música en términos de creación,

grabación y producción, de escritura especializada a través del periodismo musical y de radiodifusión. Al primero pertenecen Juan Villoro, Alain Derbez y Jordi Soler, todos escritores consolidados y reconocidos que, con la excepción de Derbez –que además es músico–, se dedicaron a la radio sólo un periodo de sus vidas. En el segundo perfil se ubican Óscar Sarquiz, Rodrigo de Oyarzábal, Walter Schmidt e Ivan Nieblas, de quienes sólo Oyarzábal se ha dedicado casi exclusiva e ininterrumpidamente a la radiodifusión y a la eventual grabación y producción musical a través de la radio. Por su parte Sarquiz, Schmidt y Nieblas, que han estado en la radio de manera constante, pero con intermitencia, además son músicos y se han dedicado al periodismo musical.

La práctica radiofónica de estos personajes se circunscribe en torno a tres núcleos principales: Radio UNAM, Radio Educación y el IMER. En Radio UNAM colaboraron Óscar Sarquiz y Walter Schmidt de forma constante por varios años y Alain Derbez ocasionalmente. En Radio Educación participaron Juan Villoro durante algunos años y Rodrigo de Oyarzábal de manera constante e ininterrumpida hasta fechas muy recientes, junto con Alain Derbez que lo sigue haciendo en la actualidad. Por otra parte, en el IMER colaboraron Walter Schmidt durante algunos años e Ivan Nieblas de forma intermitente hasta fechas recientes, igual que Óscar Sarquiz quien incluso en la actualidad conduce dos programas en dos de las estaciones operadas por el grupo radiofónico estatal. Finalmente tenemos a Jordi Soler, cuya práctica se pone aparte en tanto que es el único de los entrevistados que la llevó a cabo en la radio comercial, primero en Rock 101 de Núcleo Radio Mil y posteriormente en Radioactivo, operada por MVS Radio primero y por Grupo Imagen después. Teniendo esto en consideración, es importante destacar el predominio de la radiodifusión pública, universitaria y cultural en la práctica radiofónica de los informantes.

Al responder a mis preguntas y hablar sobre sus vidas, los entrevistados generaron relatos. Hacer historia oral implica ser conscientes de la subjetividad intrínseca de esos relatos que surgen de experiencias de vida particulares. Por lo tanto, lo verdaderamente importante no son los datos o la información sobre los acontecimientos y procesos aportada por los informantes, sino los significados que

éstos otorgan a tales acontecimientos a través de sus propias experiencias.⁷ En ese sentido, un punto fundamental a tener en cuenta es la forma en que construyen sus relatos. De esta manera, resulta interesante que, valorados en conjunto, los testimonios de los informantes coinciden en una narración construida en torno a la vocación que siguieron y a la presencia de la música en sus vidas. Así pues, para todos los entrevistados la música representa un papel central, ya que resultó decisiva en la formación de sus gustos, personalidades e incluso la vocación a la que han dedicado sus vidas.

Óscar Sarquiz es el ejemplo más elocuente de ello. Dado que su vida ha estado profundamente relacionada al ámbito musical, no sólo recurre constantemente a referencias musicales para explicar ideas o ilustrar su narración, sino que construye un interesante relato que otorga a la música un papel protagónico a través de una narrativa que entrelaza la historia y el desarrollo del rock con la historia y el desarrollo de su propia vida:

Que por haber nacido en 1948, yo sí, a diferencia de lo que afirma Jaime López, yo sí tengo la edad del rock & roll, porque el rock & roll, lo que pasa es que lo bautizaron en el año en que nació Jaime, que es 1954, pero el rock & roll existía desde antes, le llamaban rhythm & blues, y muchos de sus protagonistas empezaron ... concretamente el que se supone que es el primer disco de rock & roll lo grabó el grupo de Ike Turner, pero se lo acreditaron a su saxofonista porque era el que lo cantaba, y eso fue en 1951, pero ya en 1948 estaba Fats Domino grabando rock & roll. Entonces, esto no me da ninguna otra ventaja que haber ido creciendo conforme iba creciendo y apareciendo el rock & roll.⁸

En el mismo sentido, es muy reveladora la forma en que Juan Villoro habla de su interés por la música desde temprana edad y cómo ésta lo fue acercando poco a poco a su vocación por la escritura:

⁷ Portelli, "Las peculiaridades de la historia oral", 1984, p. 24.

⁸ Óscar Sarquiz, entrevista citada.

Primero quise hacer música, lógicamente. Pero te enfrentas ahí ante la falta de talento. Tienes que tener cierta predisposición al ritmo o buena voz o tener un oído absoluto. En fin, todas las características que hacen que la gente se anime ¿no?, a tocar. Le pedí a mis padres que me compraran una guitarra eléctrica. Por supuesto que no quisieron y me metieron a clases de guitarra clásica. Entonces durante varios años estudié guitarra clásica, que era muy aburrido porque la guitarra como instrumento requiere de que aprendas muchas escalas primero. Entonces son puros ejercicios como de gimnasia en los dedos ¿no? Y me parecía eso muy aburrido y realmente pues yo no tenía una facilidad. Tenía un gran gusto por la música y por el mundo de la música, pero no tenía una facilidad para ejercerla. Cuando mis padres no me quisieron comprar una guitarra eléctrica escribí a la fábrica de Fender. Yo ahí tendría así como unos diez-doce, no, como doce años tenía. Y entonces escribí una carta en mi rudimentario inglés solicitando información de las guitarras. Y alguien decidió mandarme un catálogo a color de las guitarras eléctricas. Entonces era una de mis posesiones más preciadas un catálogo de guitarras que yo nunca iba a tener. Pero me volví, o sea, conocía la Fender Telecaster, conocía todos los distintos modelos de guitarras, para mí eran una fantasía, ¿no? Todo esto habla de una relación que poco a poco se iba volviendo una relación narrativa con la música, ¿no? Yo no sabía que yo iba a escribir literatura, no tenía la menor idea. Pero a la distancia puedo ver que todo esto era una predisposición para decir yo no hago música, pero me interesa contar historias de los músicos, me interesaba interpretar lo que ellos están haciendo, etcétera. Entonces era una preparación para otra cosa que yo no sabía que existía, que era escribir.⁹

De forma similar, al exponer un panorama sumario de su vida, Jordi Soler sitúa a la música como uno de sus principales intereses a lado de las letras:

Bueno, era yo una...era yo un muchacho chilango. Oía música todo el tiempo, hacía el vago en la calle. Vivíamos una parte mi, digamos, la primera juventud, vivíamos con mis padres en la colonia Nápoles y después nos mudamos a Coyoacán. Mis intereses eran desde entonces la literatura y la música. ¿No?, desde que era muy joven es lo que me interesaba, aunque cuando llegó la hora de elegir carrera en la

⁹ Juan Villoro, entrevista citada.



universidad elegí, un poquito presionado por la situación familiar, diseño industrial. Era una...que tenía cierto talento para dibujar. Y quería estudiar filosofía, pero mi madre me convenció de que estudiara algo útil y se me ocurrió que el diseño industrial era útil. Es una tontería. Y después empecé a estudiar filosofía en la UNAM después de terminar diseño, pero eran unos años donde ya estaba demasiado involucrado, no solamente en la radio sino también escribía en el diario *Excelsior* en esa época y no...pues la segunda carrera no la terminé.¹⁰

Otro informante que le otorga un valor especial a la música en su relato de vida es Ivan Nieblas. Al hablar de su infancia explica que sus primeros años de vida estuvieron marcados por una especie de nomadismo urbano, pues por razones que no aclaró su familia constantemente cambió de domicilio, motivo por el cual vivió en distintas colonias de la Ciudad de México. En ese contexto, relata que

la constante en todos esos momentos ¿no?, de los cambios de casas de la infancia hasta pues la adolescencia, la primera adultez pues siempre ha sido pues la compañía de la música ¿no? Por ejemplo, para mí era muy indispensable pues tener la compañía de la música en el sentido en que por ejemplo en la primer casa a la que me fui a vivir solo a los 19 años no tenía más que tres cosas, que eran un sillón que se hacía cama [risas], un microondas y el estéreo ¿no? Entonces, yo podía no tener estufa ni boiler ni nada, pero eso...aparte, podía yo no tener el sillón ni el horno de microondas pero el estéreo a mí sí me era indispensable porque pues era como mi compañía ¿no?¹¹

Asimismo, Nieblas relata cómo la música fue un factor determinante en la construcción de su *yo frente al mundo* y a la hora de tomar una decisión de vida tan importante como determinar a qué se iba a dedicar:

[...] en algún punto...yo recuerdo, no sé a qué edad, pero como que en algún punto dije ... o sea, como que estaba yo reflexionando quizás creo que dejar la escuela

¹⁰ Jordi Soler, entrevista citada.

¹¹ Entrevista a Ivan Nieblas "El Patas", realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 6 de abril de 2022.

cuando iba en el CCH [Colegio de Ciencias y Humanidades] una cosa así, y entonces pensaba “bueno, si no hago esto qué voy a hacer ca'on” ¿no?, o sea, “pues a qué me voy a dedicar o qué pedo”. Este, y entonces como en esas reflexiones [risas], ya sabes así en la casa decía “bueno, yo lo que podría hacer...¿qué es lo que hago bien?” ¿no?, o sea, “¿qué es lo que a mí realmente me late, me apasiona”, y digo “pues es que a mí lo que me gusta es la música” ¿no?, o sea, “lo que sea que tenga que ver con la música, eso lo voy a hacer bien, o sea, y lo puedo hacer bien y pues sé que me puedo dedicar a ese pedo” ¿no? Entonces, como que en ese punto dije “pues va, o sea, voy a tratar de hacer cualquier cosa que tenga relación con la música” ¿no? Entonces, pues ahí como que fue ya ahora sí como que...¿cómo te podría decir?, como ... encarnar, creo yo, el espíritu del rock, de decir “pues vamos a buscar, este, por dónde podemos hacer cosas por aquí” ¿no? Entonces, digamos que yo empecé vendiendo cosas de rock ¿no?, vendiendo discos, este, por ahí en...justamente en el CCH [risas] ¿no?, ya no entraba a las clases sino que me ponía a vender mis discos y libros ahí. Este, y no sé, buscando ahí como...por ejemplo, yo no tenía el plan de escribir en una revista ¿no?, a mí me gustaba escribir porque pues simplemente también era como un desahogo, una catarsis. Para mí...realmente más bien, estaba yo tan entusiasmado con la música, me gustaba tanto tanto la música que yo realmente más bien lo que hacía es que agarraba cuadernos ¿no?, y me ponía a escribir pues al estilo de las revistas que yo leía ¿no?, que eran pues el *Conecte*, la *Banda Rockera*, este, el *Sonido*, la *Rock Pop* ¿no?, este, todas esas revistas que me tocaron. Este, y trataba yo como de hacer mi propia revista en un cuaderno ¿no? Entonces, además, pues no sé, llevaba yo unos registros de verdad muy meticulosos ¿no?, de, este [risas], pues de las...como de las historias de las bandas, este, las alineaciones, quién se salió, este, quién entró en su lugar, qué instrumentos tocaba, este, qué guitarras tocaba ¿no? [...] para mí era una cosa que me maravillaba ¿no?, cómo era pues la historia de la música, quiénes hacían la música, los discos, etcétera. Y te digo, o sea, en lugar yo de hacer mi tarea me la pasaba haciendo esas cosas, entonces, te digo, ya en algún punto caí en cuenta y dije “pues es que esto es lo que a mí me gusta hacer, o sea, yo no puedo ponerme a estudiar una carrera de contaduría ¿no?, o sea, cortarme el pelo y meterme a un despacho ¿no?, o sea [risas], no es mi onda, no está en mí”, porque ya era demasiado el...pues la influencia de la música y además, pues el...te digo, la influencia de la sociedad represiva que yo decía “es que yo no quiero ser como ellos” ¿no? O sea, toda la represión que sufríamos

entonces nos hacía a mí y a varios, este, nos hacía decir “pues yo no quiero ser como estos weyes” ¿no?, o sea, “me...pues me repugnan, me dan asco”, o sea, no...no sé, este, era un rechazo total [risas] a esas convenciones ¿no? Y además, pues todos estaban en la misma onda y yo decía “no, no, es que yo...pues yo no quiero ser así” ¿no?, o sea, quizás era un [risas] espíritu muy de *contreras* ¿no?¹²

Los testimonios citados hasta este momento no sólo nos permiten delinear de qué manera los informantes construyen sus relatos y dan sentido a sus experiencias, sino que también nos dan indicios de otros elementos que al mismo tiempo conectan a los entrevistados entre sí y los vincula con la historia y la memoria colectiva. En otras palabras, se trata de experiencias de vida similares y un contexto social, económico, cultural y espacial compartido que, en el caso específico de Ivan Nieblas, requiere de matices importantes. La mayor parte de los informantes nacieron entre 1948 y 1963, por lo que sus primeros años de vida, la adolescencia y en algunos casos hasta la juventud temprana se desarrollaron en el marco del milagro mexicano, es decir, el periodo de mayor desarrollo económico e industrial del México moderno y el equivalente nacional de la *edad de oro*. En cambio, la infancia, adolescencia y primera juventud de Nieblas transcurrió enteramente en los años de crisis y tránsito al neoliberalismo. Esta diferencia generacional, por tanto, genera contrastes interesantes.

Con todo y los matices existen factores comunes a todos los informantes. El más destacable de ellos es su pertenencia a los sectores medios de la sociedad capitalina que, con el paso de los años, sufrieron transformaciones importantes que se pueden distinguir al valorar el conjunto de testimonios. El ser adolescentes y jóvenes dentro de este sector social les facilitó el acceso desde muy temprana edad a los bienes de consumo necesarios para consumir música, tales como discos, tocadiscos o radorreceptores, además de revistas, películas y demás productos culturales afines. En ese sentido, si bien no todos los entrevistados lo mencionaron explícitamente, sus narraciones dan por sentada la presencia de un tocadiscos en casa. Además, todos coinciden en la presencia constante de la radio en la vida

¹² *Ibid.*

familiar, en la posesión de algún receptor portátil o el momento de hacerse del control del dial de la radio de uso común. En algunos casos se menciona incluso la posibilidad de haber realizado viajes al extranjero, en donde pudieron acceder a discos y otros productos culturales que no circulaban en México.

Algunos incluso detallaron cuáles fueron los primeros discos que pudieron considerar de su propiedad o que adquirieron con sus propios recursos. Tal es el caso de Óscar Sarquiz, quien explica: “el primer disco mío mío mío fue *Rock around the clock*, del sello Decca, sencillo [...] segundo disco: *Treat me nice* con Elvis Presley, tercer disco: *Be-bop-a-Lula* con Gene Vincent, el cuarto ya fue de los Platters, pero yo ya tenía el gusto por el rock & roll”.¹³ Asimismo, Rodrigo de Oyarzábal comenta: “Y ya para el 65, ese sí lo compré con mi domingo, y es el que digo que fue el primer disco que yo compré, un *extended play* de *You really got me* de los Kinks”.¹⁴ En la misma tónica, Alain Derbez aclara: “mi primer disco que yo me compré con mi dinero fue uno de 45 de los Beatles me acuerdo, pero...y otro de los Kinks”.¹⁵ En contraste, a diferencia de Sarquiz, Derbez y el resto, Nieblas tuvo acceso a discos de rock desde el propio seno familiar por vía de la colección de sus padres. Por ello no es de extrañar que recuerde con especial énfasis discos que fueron publicados años antes de que naciera:

Pero mis papás afortunadamente pues eran como más jóvenes ¿no?, este, y estaban en la onda del rock ¿no?, entonces afortunadamente pues ahí es donde pude escuchar pues esta música. Yo creo que la primera cosa que...pues yo creo que sí tengo un recuerdo así...el que más creo cercano pues es escuchar el *Abbey Road* de los Beatles ¿no?, en el vinil ahí de...en el estéreo de la casa, en el Telefunken de la casa. Este, y no sé por qué me...pues me...algo, no lo puedo explicar bien pero me gustaba ¿no?¹⁶

¹³ Óscar Sarquiz, entrevista citada.

¹⁴ Entrevista a Rodrigo de Oyarzábal, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 18 de abril de 2022.

¹⁵ Alain Derbez, entrevista citada.

¹⁶ Ivan Nieblas “El Patas”, entrevista citada.

En el caso de los entrevistados asociados al *baby boom*, todos dan cuenta de haber vivido con sus familias en colonias identificadas como de clase media, espacios urbanos que durante los años cincuenta y sesenta se encontraban en crecimiento. Así, por ejemplo, Rodrigo de Oyarzábal vivía en la colonia Educación al sur de la Ciudad de México,¹⁷ Walter Schmidt y Juan Villoro en la colonia Del Valle,¹⁸ Alain Derbez sucesivamente en la Vértiz Narvarte, Azcapotzalco, la Guadalupe Inn y Las Águilas¹⁹ y, finalmente, Jordi Soler que vivió en la colonia Nápoles primero y en la zona de Coyoacán después.²⁰ Por su parte, Ivan Nieblas refiere un constante cambio de domicilio que pasó por colonias populares como la Peralvillo, La Viga, El Sifón o conjuntos habitacionales pensados para las clases medias como Tlatelolco o la Villa Panamericana.²¹

Otro punto en común derivado del contexto socioeconómico de los entrevistados es el acceso a la educación superior. A excepción de Ivan Nieblas, todos los informantes cuentan con formación profesional independientemente de que no hayan ejercido la carrera que estudiaron. Por ejemplo, Rodrigo de Oyarzábal estudió administración,²² Juan Villoro sociología,²³ Alain Derbez historia²⁴ y Jordi Soler diseño industrial.²⁵ Nieblas, por su parte, decidió por cuenta propia no estudiar una carrera universitaria.²⁶

Estos contrastes dan cuenta del cambio de la situación de las clases medias mexicanas entre las décadas de 1950 y 1980. Recordemos que ese sector social fue el principal beneficiario del proyecto modernizador del medio siglo, por lo que los entrevistados *boomers* se desarrollaron en un contexto de crecimiento económico y auge pleno del sistema de bienestar. Nieblas, por otro lado, pertenecía a una clase media venida a menos que vio descender su nivel de vida en el curso de los años setenta y ochenta con la crisis y desmantelamiento del estado de

¹⁷ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada.

¹⁸ Juan Villoro, entrevista citada.

¹⁹ Alain Derbez, entrevista citada.

²⁰ Jordi Soler, entrevista citada.

²¹ Ivan Nieblas "El Patas", entrevista citada.

²² Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada.

²³ Juan Villoro, entrevista citada.

²⁴ Alain Derbez, entrevista citada.

²⁵ Jordi Soler, entrevista citada.

²⁶ Ivan Nieblas "El Patas", entrevista citada.

bienestar y el tránsito al neoliberalismo. En ese sentido, con una profunda consciencia histórica, Óscar Sarquiz resume muy bien la situación de su generación:

De origen, como mi experiencia, pues si te fijas yo sí soy como, ¿cómo decirlo?, como...puedo representar un poco a mi generación, por raro que sea yo. Entonces, gente de clase media media y media alta que por razones históricas y circunstanciales en esos años cincuenta-sesenta tenían algún tipo de vinculación con los Estados Unidos. Ir a comprar ropa, ver películas aquí, en fin, ¿no? O sea, porque pues el rock nació en Estados Unidos ¿no?, y nosotros somos vecinos de Estados Unidos.²⁷

Ivan Nieblas, en cambio, resalta el contexto de crisis en el que se desarrolló su propia generación:

Sí, mira, pues yo, por ejemplo, una constante que recuerdo hasta el día de hoy pues es que siempre...la palabra crisis ¿no? Estábamos en crisis, vivimos en crisis, es que la crisis, y la crisis pues era como ese fantasma ¿no?, este, que siempre estaba encima de nosotros y que no nos dejaba pues hacer muchas cosas ¿no? O sea, si por ejemplo, pues yo pedía que me regalaran una bicicleta pues no se podía porque la crisis ¿no? O si yo pues quería ir a tal concierto pues no se puede porque no hay dinero porque la crisis ¿no? Y si yo quería dejar de [risas], pues no sé, de estudiar y meterme a trabajar, no porque la crisis.²⁸

Pese a la diferencia en las condiciones de vida de los dos rangos generacionales del corpus de informantes, hay un elemento innegablemente compartido por todos más allá de las particularidades. Se trata de la afición a la música de rock.

La banda rockera: Escuchar rock en México

Existe una relación profunda e indisoluble entre el rock y la cultura de masas que emergió a mediados del siglo pasado. De acuerdo con Octavio Ortiz, ésta última

²⁷ Óscar Sarquiz, entrevista citada.

²⁸ Ivan Nieblas "El Patas", entrevista citada.

desempeña un papel clave en la formación de campos de significación, los cuales se expresan en las identidades colectivas.²⁹ En ese sentido, en tanto forma simbólica de la cultura de masas propia de la sociedad contemporánea, el rock funciona como un mecanismo de identidad que despliega un repertorio de significados reconocidos y compartidos por todos aquellos que gustan de esa música, la cual, dicho sea de paso, ha logrado trascender los límites geográficos y generacionales. “El rock, en cuanto música popular urbana transnacional, se mantiene como algo importante en la escena cultural global por su capacidad de renovarse pero también porque conforma una tradición [...]”.³⁰ Así pues, los fanáticos del rock reconocen a éste como parte de su cultura y, con ello, contribuyen a mantener esa tradición de la que habla Ortiz.

El grupo de informantes entrevistados para este trabajo forma parte de la tradición del rock a la vez como usuarios y como promotores. Durante los primeros años del rock en México fueron testigos y partícipes de la fiebre rockanrolera que vino a cambiar el panorama de la cultura popular y la industria cultural global. Todos ellos fueron cautivados por la experiencia de modernidad y rebeldía que esta música ofrecía, incluido Ivan Nieblas que, como el resto de los informantes, descubrió el mundo del rock desde la infancia, pero a diferencia de ellos, su infancia transcurrió entre los años setenta y ochenta, la época de la marginación del rock. Del mismo modo, en todos los casos fue un factor determinante para sus posteriores actividades en la radio, los medios de comunicación y la música. El rock es, en suma, un rasgo común a todos los entrevistados y representa un elemento de contacto intergeneracional entre ellos.

¿Cómo era escuchar rock en el México de aquellos años? Esta pregunta se puede responder a partir de las experiencias de vida narradas por los informantes, pues sirven como ejemplos de casos particulares que ilustran situaciones vividas y compartidas por muchos otros jóvenes. Ya se mencionó que todos los informantes tuvieron su primer contacto con el rock cuando eran niños, pero ¿cómo recuerdan y cómo narran ese encuentro? Óscar Sarquiz, por ejemplo, lo rememora como una

²⁹ Ortiz, “*Rock and roll*, cultura y memoria colectiva en un mundo global”, 2008, pp. 142 y 146-147.

³⁰ *Ibid.*, p. 147.

experiencia muy significativa: “Yo lo conocí [al rock] de niño ¿no?, como a los...entre los seis y los ocho años ... mi bautizo fue escuchar a Elvis Presley literalmente en la radio. Que eso es muy importante, yo soy una criatura de la radio, y entonces escuchar a Elvis Presley cantando ‘Baby let’s play house’, me hizo ... fue electrizante para mí”.³¹ En el mismo sentido, refiere como un momento memorable la ocasión en que su padre lo llevó al cine a ver la película de 1956 *Rock around the clock*:

Y mi papá me llevó cuando era pequeño, en ese lapso entre los seis-ocho años, a ver *Rock around the clock*, la primera película ya de explotación rockanrolera [...] con Bill Haley y una serie de grupos que aparecían. Con un pretexto ahí guionístico esquelético pero el chiste era ir a ver. Y entonces a mí me tocó ver, lo viví, que en el cine, creo que era el Cine Lux en la colonia San Rafael, la gente se paraba de las butacas a bailar en los pasillos. Esa famosa historia yo la vi, sí pasaba. ¡Esa es la fuerza del rock & roll!, sobre todo en ese momento ¿no?³²

La anécdota relatada por Sarquiz resulta interesante por varias razones. En primer lugar, funciona como un suceso relevante en la construcción de su historia de vida, palpable en el énfasis y la emotividad puestos en esa parte de la narración durante la entrevista. Por otro lado, representa un testimonio muy elocuente de la euforia y el desenfreno iniciales que el rock & roll provocó entre los adolescentes y jóvenes mexicanos de finales de la década de 1950. Finalmente, su relato está atravesado por una fuerte consciencia del tiempo histórico que sin duda se ha alimentado de los conocimientos y la experiencia acumulados durante toda su vida. Y es que no podía ser de otra manera, pues el relato indefectiblemente sólo adquiere sentido a partir del presente desde el que se le enuncia.

De forma similar, al hablar de sus primeros acercamientos al rock & roll Rodrigo de Oyarzábal revela algunas de sus prácticas, hábitos y gustos en torno a la escucha de música y la importancia que ésta tuvo en sus primeros años de vida:

³¹ Óscar Sarquiz, entrevista citada.

³² *Ibid.*

Bueno, cuando yo nací el rock & roll no existía. Jaime López tiene una ventaja, él nació tres años después y en una canción dice “tengo la edad del rock & roll”, él nació en el 54. Yo el...yo escuchaba rock mexicano, fue lo primero que escuché. Y me acuerdo que mi abuela tenía un dial, un radio, donde yo me la pasaba...no sé por qué llegó aquí a la casa ese radio, yo creo...supongo que mi abuela nos lo pasó, pero yo empe...yo me acuerdo que estaba...movía las perillas hasta que encontraba la canción que me gustaba y luego venía *frun* [sonido vocal] y buscaba otra y buscaba otra. Y entonces, escuchaba a Los Locos del Ritmo, a Los Teen Tops, a Los Hooligans, Los Sinners, Los Rebeldes, a todos esos grupos, pero hay ... Aquí en casa, mi padre, refugiado español, entonces él escuchaba flamenco y escuchaba zarzuela sobre todo ¿no?, pero no había un aparato de radio. Él de repente compró un tocadiscos chiquito que...y era donde ponía sus discos. Mi madre, mexicana, escuchaba, por un lado son jarocho, y por otro música clásica. Entonces, eso era lo que a mí me formó, digamos, en mis primeros años ¿no? Pues ya para...debió ser 58-59 o sesenta por ahí, porque era cuando yo, tendría nueve años, cuando yo jugaba y...o sea, el rock fue una música mía, ya no era música heredada.³³

A su vez, al hablar de sus primeros contactos con el rock a temprana edad, Juan Villoro también da cuenta de una socialización intrínseca en la experiencia de escuchar música:

Yo empecé a oír rock por ahí de 1965-66 con los amigos del barrio. En aquella época los niños jugábamos en la calle y hacíamos amigos de todo tipo. Y yo vivía en la colonia Del Valle para entonces, y conocí a la familia Mondragón que tenía un hermano pequeño que era de mi edad, pero con la ventaja de este hermano, Jorge, que tenía lo que yo siempre quise tener: hermanos mayores. Que yo soy primogénito, y si a mí me hubieran dicho entonces “¿qué es lo que más deseas en la vida?” es tener un hermano mayor. Alguien que me orientara, me enseñara, me descifrara secretos de la vida, ¿no? Nunca lo tuve, pero Jorge Mondragón tenía tres hermanos mayores y una hermana mayor también. Entonces, estos hermanos eran aficionados a la música de rock, y ya habían comprado discos y conocían distintos grupos, etcétera. Entonces yo ahí me aficioné a la música. Era la época en que lo que nos

³³ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada.



parecía más asequible eran los *extended plays*, los discos de 45 revoluciones, y era lo que comprábamos. Y con ellos aprendí mucho de música. El hermano mayor, Gustavo, nos llevaba a la Pista de Hielo Insurgentes donde tocaban conjuntos. Entonces hacían covers de los Beatles, de los Rolling Stones, etcétera.³⁴

Como Villoro, Alain Derbez también experimentó su iniciación en el rock desde pequeño a través de quienes en su entorno inmediato lo acercaron a él, pero también a través de los medios de comunicación y los bienes de consumo:

El rock lo descubrí en la radio pero también con mis primas las de Azcapotzalco que eran mayores que yo. Yo soy muy bailador y ellas me enseñaron a bailar rock & roll. Entonces, también lo descubrí en las...en los discos, en las grandes consolas. Por ahí tengo todavía la consola de...que era de mis padres [...] No tenían tan buen gusto [mis primas], no me gustaba tanto...me gustaba por ejemplo que escuchaban de pronto a los Kinks, pero combinándolo con Raphael y “puede ser mi gran noche” y, este, o con Pat Boone ¿no?, que ellas insistían que era rock y yo les decía que estaban totalmente orates. Me gustaban...no sé cómo fue que encontré también alternativas de rockeros [...] Mi primo tenía...mi primo el mayor tenía una buena colección de discos más rockera, más rockeros. Entonces, sí conocí la radio por...digo, conocí el rock por la radio, por peleas incluso de quién era más chiro, si los Rolling Stones o los Beatles y después ya la nefastez de quién era más chiro, si los Beatles o los Monkees lo cual ya me parecía ... Y tenía cuates que les gustaba el rock, y a mí me gustaba mucho el blues. Entonces, también...y después ya el jazz ¿no?, entonces, también me compré mis discos de jazz.³⁵

El relato de Ivan Nieblas sobre sus primeros encuentros con el rock, por otro lado, si bien coincide con el resto de informantes en el acercamiento desde niño, difiere con la idea planteada por Oyarzábal de que el rock no era una música heredada citada algunas líneas atrás. Para Nieblas el rock fue una música que heredó de sus padres con entusiasmo con la que luego formó sus propios gustos y criterios:

³⁴ Juan Villoro, entrevista citada.

³⁵ Alain Derbez, entrevista citada.



Entonces, creo que, como todos, la primer cosa que escuchas, este, pues es la música de tus papás ¿no?, la música que oyen tus papás, y afortunadamente pues a mí me tocaron papás rockeros ¿no? [risas]. Pero yo creo que ya lo mío lo mío lo mío, lo que yo dije “ésta ya es la...mi música, lo que a mí me prende, lo que a mí me”...o sea, no porque no me gustaran los Beatles ni nada sino...pero como que lo que conectaba ya con mi generación pues era Kiss ca'on ¿no? Kiss era así “woooow, ¿qué pedo con esto?” ¿no?, era una cosa súper demente ¿no?, este, porque pues es muy fácil caer en eso cuando eres niño porque...yo por ejemplo pues era muy fan de los comics ¿no?, tenía mi colección de comics ahí de, este, del Hombre Araña, superhéroes principalmente ¿no?, este, me soplaban todas las caricaturas de superhéroes y demás. Entonces, los Kiss para mí pues eran como unos superhéroes con guitarras ¿no? [...] Entonces, pues creo que eso fue la...más bien lo primero ¿no?, que yo ya consideré como mi música ¿no?, o sea, la música que de...a mí de niño me...era de mi generación ¿no?, más allá de los...pues de los álbumes que tenían mis papás que también estaban chidos porque además, fíjate que algo curioso era que...o sea, mi jefe como que le gustaba el rock pero como lo más convencional digamos, o sea, pues ya los Doors, los Creedence, este, pues los Beatles, este, lo habitual, lo clásico ¿no? Pero a mi mamá le gustaba como que lo más pesado, lo más gruesón ¿no?, entonces ella tenía pues discos así de Captain Beyond, del Deep Purple, de, este, Cream ¿no?, de los Animals, del Grand Funk ca'on, este...entonces, era una combinación pues bastante chida ecléctica ¿no?³⁶

Estos testimonios, además, dan cuenta de un aspecto de suma importancia en el que es necesario detenernos un momento. Se trata de la presencia de la radio, elemento en el que coinciden todos los entrevistados en lo que respecta a sus experiencias como usuarios del rock. A partir de los años cincuenta, en la radiodifusión mexicana se empezó a implementar la segmentación de audiencias, es decir, la segmentación del público radioescucha por rangos de edad, sexo, nivel socioeconómico u otras variables con el fin de ofrecer contenidos específicos a cada uno de esos grupos a través de emisoras especializadas pertenecientes a un

³⁶ Ivan Nieblas “El Patas”, entrevista citada.



conglomerado radiofónico. Además, se transitó a los formatos musicales a partir de música grabada, hecho que coincidió con la formación de una industria disquera, la aparición y llegada del rock & roll y la consolidación del modelo de consumo y difusión musical a través de listas de éxitos.³⁷ De esta manera, la radio se convirtió en el canal de distribución musical por antonomasia y desempeñó un papel central en la difusión del rock entre los sectores juveniles. Por tanto, la radio funcionó como una vía de descubrimiento y un medio de contacto con el rock para nuestro corpus de informantes durante su juventud y, naturalmente, para sus coetáneos.

Por ejemplo, todos los informantes sin excepción mencionaron las emisoras Radio 590 La Pantera (590 KHz), Radio Éxitos (790 KHz) y XEL Radio Capital (1260 KHz) como referentes indiscutibles de la radio de rock. De acuerdo con Fernando Mejía, dichas estaciones fueron muy importantes porque, a partir del potencial comercial que supuso el rock durante la década de 1960, se convirtieron en las primeras en enfocarse al público juvenil y en incorporar al rock como parte de su programación cotidiana. De esta manera, gracias a ellas los adolescentes y jóvenes de la época comenzaron a escuchar a importantes grupos de la *ola inglesa* como los Beatles, los Rolling Stones o los Kinks, así como algunos estadounidenses como los Doors o Steppenwolf.³⁸

La popularidad de esta triada de estaciones era incuestionable, tal y como lo dejan ver los relatos de nuestros informantes. Rodrigo de Oyarzábal, por ejemplo, refiere: “de niño buscaba en el dial hasta que encontraba una canción de rock mexicano. Ya después me fui dando cuenta que era Radio Capital, Radio Éxitos y La Pantera ¿no?, eran las tres estaciones de entonces”.³⁹ Del mismo modo, Alain Derbez explica: “después ya siendo adolescente, pues escuchaba los programas de rigor de los radios de las estaciones de rock de rigor ¿no?, Radio...La Pantera ¿no?, Radio 590, Radio Éxitos y Radio Capital”.⁴⁰ Es cierto que en las ondas de éstas tres estaciones se transmitieron distintas manifestaciones de rock, desde las más comerciales hasta propuestas vanguardistas, especialmente aquellas que

³⁷ Mejía, *El soundtrack de la vida cotidiana*, 2021, pp. 66-68.

³⁸ *Ibid.*, pp. 79-80.

³⁹ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada.

⁴⁰ Alain Derbez, entrevista citada.



venían del extranjero. Sin embargo, los informantes tendieron a referirse directa o indirectamente a dichas emisoras como las únicas opciones disponibles para escuchar rock en el cuadrante radiofónico, como propuestas que consideraban interesantes, pero con una calidad cuestionable y, proporcionalmente, con una presencia mínima dentro de todo el espectro de la radio comercial. El testimonio de Juan Villoro es muy claro en este sentido, pues explica:

También utilizábamos como medio de información la radio de entonces, que no era muy variada pero que tenía estaciones como La Pantera de la Juventud, Radio Éxitos y Radio Capital. Eran tres estaciones que estaban en contacto con la música pop. Me acuerdo de los teléfonos de estas estaciones. 2-4-6-590, que es el teléfono de La Pantera. 5-21-18-7-8 de Radio Éxitos, porque eran teléfonos a los que tenías que hablar para pedir canciones, o para votar por tu grupo favorito, se establecían competencias entre conjuntos [...] Escuchaba...como te dije, Radio Capital, Radio Éxitos y La Pantera, que eran tres estaciones de radio que tenían bastante programación de música pop. Tenían pocos programas de calidad.⁴¹

En la misma línea, Villoro entra en detalles y rememora programas y locutores específicos, al tiempo que introduce la presencia de la radio universitaria y sus impresiones sobre la relación entre el éxito comercial, la radio musical y el rock:

En Radio Capital estaba el programa *Vibraciones*, que era un programa muy pacheco [...] Creo que se llamaba Jesús Camacho...no me acuerdo cómo se llamaba el locutor. Pero era un programa como que pretendía tener una voz como psicodélica ¿no? Entonces, todo lo que te decía era medio esotérico. Entonces te decía “la bruja cósmica llega con nosotros y el poliedro refracta la luz de las estrellas”, y entonces entraba la música de Janis Joplin, ¿no? Cosas así. Luego un programa pionero fue *La respuesta está en el aire*, el programa donde participó Óscar Sarquiz. El primero que hizo eso fue Luis Gonzalez-Reimann, él fue el primer guionista y locutor de ese programa. Entonces eso me interesaba mucho...bueno, Radio Universidad a mí me interesó mucho porque era una estación de la palabra. Entonces, Radio Universidad

⁴¹ Juan Villoro, entrevista citada.

ahí oía por ejemplo el programa que tenía Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo tenía otro programa. Pero quizá ahí ya te estoy hablando de secundaria-preparatoria, después de haber pasado por Radio Éxitos. No sé si era en Radio Capital o Radio Éxitos, los domingos en la noche presentaban el *hit parade*. Y en aquella época el *hit parade* tenía...había la posibilidad de que la canción más escuchada como un *extended play*, o sea un sencillo, fuera una canción de calidad. Porque uno de los grandes problemas que empezó a pasar después cuando el rock se volvió más experimental es que el rock se alejó del *mainstream* ¿no? El rock de calidad, de más calidad, se alejó del *mainstream* y la música fue optando hacia el pop, el disco, etc., otras variantes menos arriesgadas y propositivas ¿no? Entonces yo creo que eso hizo que la canción más escuchada fuera luego una canción de música disco y entonces se empezó a dar una rivalidad entre el éxito y la búsqueda artística, ¿no?⁴²

Como Villoro, Rodrigo de Oyarzábal también refiere haber sido un asiduo oyente del *hit parade* y de la radio pública:

Pero ya de estar escuchando *De puntitas*, todos estos programas que pasaba Radio Educación, era...bueno, los que tú mencionabas de *El lado oscuro de la luna* y la de Alain [Derbez] ... ¿cómo? ... el...*La noche de un día difícil*, sí, a *hard day's night*. Entonces, el ... oía *Vibraciones*, oía...hubo...*Vibraciones* era cuando yo andaba en los 18 ¿no?, o sea, a fines de los sesentas. Pasaban el *hit parade* en Radio Capital. El 31 de diciembre y el 1 de enero pasaban las cien mejores del año, y entonces, yo andaba y yo esc...y me ponía a escribir una tras otra, una tras otra. Y entonces yo me acuerdo, por ejemplo, en qué año cuál fue la mejor. En el 67 "The letters", 68 "Hey Jude" [risas], así *pas pas* [sonidos vocales], me seguía. Pero ya era porque ya compraba los discos [...].⁴³

El testimonio de Ivan Nieblas en este sentido, por otro lado, aunque coincidente en lo general con los del resto, presenta contrastes interesantes derivados de la diferencia generacional. También menciona a la triada de estaciones La Pantera, Radio Éxitos y Radio Capital, pero lo hace de forma un tanto más

⁴² *Ibid.*

⁴³ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada.

distante o incluso indirecta. Por ejemplo, relata que todas las mañanas escuchaba el programa *El club de los Beatles* con su familia en el auto de camino a la escuela o de cómo descubrió esas estaciones de rock a través de sus exploraciones del cuadrante radiofónico al manipular el dial del receptor, pero también se refiere a ellas a partir de lo que sus padres le contaron o de sus propias lecturas al respecto.⁴⁴ En cambio, se refiere con mucho mayor énfasis a la radio de rock que le tocó durante su adolescencia y primera juventud, ya en la década de 1980:

Y también de ahí llegué a la FM, este, y descubrí Rock 101 ¿no?, que era pues también toda una revelación, que era, pues digamos, una música más fresona entre comillas a lo que yo escuchaba, pero me parecía muy interesante ¿no?, también, este, como escuchar todas estas ondas, este, pues que estaban...era como la música de vanguardia ¿no?, pues ahí se escuchaba yo qué sé, este, Depeche Mode y Sisters Of Mercy. Y había unos programas súper chidos ¿no?, era una gran variedad de programas en Rock 101 de todo porque uno como que se queda con la idea de que solamente era...pues solamente la música del new wave que dominaba entonces, el synth pop y demás, pero no, tenía una oferta, te digo, desde por ejemplo la psicodelia, que había un programa con Jaime Pontones, este, hasta pues el punk, que estaba el programa de Juancho Sillero ¿no?, era un, este, un señor del País Vasco creo, este, y estaba el *Heavy Metal subterráneo*, te digo, ahí tenían su programa los de esta revista y muchas cosas muy interesantes... *Gabeta 12* con Klausen que ya pues daba cuenta de la escena oscura desde entonces, los sábados estaba *Salsabadeando*, la pura salsa con, este, con Lynn Fainchtein, creo que era Lynn Fainchtein, bueno, ya no recuerdo bien [risas].⁴⁵

La radio fue, pues, un medio de transmisión cultural fundamental para la difusión del rock y, como hemos visto, un importante vehículo de descubrimiento e iniciación para los jóvenes que adoptaban la cultura que rodea a esta música. Sin embargo, la oferta de la radio rockera era esencialmente limitada, pues se ceñía a las propuestas que garantizaban éxito o que mostraban potencial comercial. En este

⁴⁴ Ivan Nieblas "El Patas", entrevista citada.

⁴⁵ *Ibid.*

sentido, era muy común la programación de música proveniente de Estados Unidos e Inglaterra que ya había tenido éxito en esos países, de modo que las propuestas más experimentales y vanguardistas eran ignoradas o, en el mejor de los casos, quedaban relegadas a los espacios radiofónicos nocturnos con audiencias reducidas. En el caso del rock mexicano era la misma situación, con la desventaja añadida de que proporcionalmente se programaba incluso menos que el extranjero. Desde luego, esta situación se fue transformando con el tiempo.

Los vacíos que dejaba la radio en cuanto a difusión de propuestas novedosas y/o alternativas de rock fueron llenados por los discos. Sin embargo, a pesar de su importancia en términos de esa difusión, su alcance también presentaba limitaciones debido a la escasa oferta que había en México y, por tanto, a la dificultad para conseguirlos. En principio las compañías disqueras nacionales no estaban interesadas en producir y distribuir música que no asegurara ganancias, al tiempo que los materiales discográficos de importación circulaban a cuentagotas a través de un puñado de tiendas especializadas –como Hip 70, mencionada por todos los informantes–, las cuales se convirtieron en verdaderos nichos para los rockeros capitalinos. Otra vía para acceder al rock más *macizo* era la adquisición de discos en el extranjero, producto de los viajes que muchos jóvenes y sus familias de clase media pudieron realizar. Posteriormente aparecieron espacios como el Tianguis Cultural del Chopo, a donde los jóvenes rockeros acudían a comprar, vender o intercambiar sus discos. Así pues, independientemente de cuál haya sido su origen o la forma de obtenerlos, los discos circularon de mano en mano y su escucha formaba parte de una experiencia colectiva.

La socialización y la formación de redes fueron factores muy importantes en la conformación de la identidad y la cultura juvenil en torno al rock. Ya hemos dicho que esta música ha generado distintos significados, prácticas y nociones culturales que se materializan y circulan a través de los discos y los medios de comunicación. Sin embargo, ese proceso no queda completo sin aquellos que reciben, adoptan, resignifican y comparten esa cultura. A diferencia de lo que sucede en nuestros días, en los que internet tiene casi todo a nuestra disposición de manera inmediata, en aquel periodo entre las décadas de 1950 y 1980 el acceso a manifestaciones

culturales fuera del *mainstream* era muy limitado. Buena parte de las expresiones más experimentales y vanguardistas del rock internacional que hoy se consideran clásicas no se conocieron en México durante mucho tiempo, ya que simple y sencillamente no circulaban a través de los canales de la industria cultural nacional. En cambio, sí lo hacían a través de la socialización, las redes y las relaciones interpersonales entre jóvenes que compartieron tiempo, espacio, intereses, inquietudes, expectativas y, en términos generales, una visión del mundo.

El grupo de informantes entrevistados para este trabajo da cuenta de esta situación. Todos coinciden, por un lado, en la dificultad que implicaba conseguir discos de rock que estuviera fuera del *mainstream* y, por otro, en la importancia de las relaciones sociales e interpersonales con sus pares para acceder a música nueva y diferente. Estos dos factores, dicho sea de paso, resultan decisivos en sus historias de vida ya que motivaron y alimentaron sus propias prácticas radiofónicas. En este sentido, las circunstancias descritas son perceptibles en distintos momentos de las vidas de los informantes, pues narran situaciones alrededor de ello desde la niñez hasta la primera adultez. Nuevamente el testimonio de Juan Villoro dibuja un retrato muy elocuente de esta cuestión:

Entonces, ese mundo fue en el que me empecé a orientar, ¿no?, en torno a la música. Era difícil conseguir discos, pero empezaron a abrirse algunas tiendas en los años sesenta. Yoko, que se abrió primero en la Zona Rosa y luego se trasladó aquí a Miguel Ángel de Quevedo y avenida Insurgentes. Hip 70, ¿no?, en Insurgentes, y que empezaron a traer discos, ¿no? En 1967 invitaron a mi papá a dar conferencias a la expo que se celebraba en Montreal y me invitó. Y ahí yo pude por primera vez comprar discos en el extranjero. Entonces yo le dije a mi papá “lo único que quiero comprar son discos”. Entonces yo regresé en el...yo tenía once años, y regresé pues como con quince discos que se convirtieron en un tesoro para todos mis amigos. Porque en aquella época oír música era una actividad colectiva. Tenías que ir a la casa de un amigo que tenía un disco, o tenías que pedirselo prestado para tenerlo en tu casa, ¿no? Y entonces nos reuníamos a oír música y a descubrir el mundo a partir de los discos. Entonces claro, cuando yo llegué con estos quince discos pues me convertí en el ídolo de mis amigos por un tiempo. En la colonia Del Valle vivía una persona

que luego sería músico importante de la contracultura, Walter Schmidt. Walter Schmidt, que estaría en el grupo Decibel, él tenía una espléndida colección de discos. Entonces en ese momento en que era muy difícil, alguien tenía un disco pirata de Led Zeppelin, otra persona tenía pues un disco de...el primer disco de Roxy Music, o en fin ... Roxy Music llegó un poco más tarde, pero, no sé, de David Bowie, ¿no? Entonces, tenías que conocer a la persona para conocer el disco. Entonces era una actividad totalmente colectiva y gregaria. Entonces yo, en el barrio, fui armando redes y que...bueno, o me fui incrustando en las redes que estaban hechas para poder entrar en contacto con la música.⁴⁶

Óscar Sarquiz, por otro lado, siguiendo esa narrativa con la que entrelaza la historia de su vida con la historia y el desarrollo del rock y la música, reflexiona sobre los discos en términos de su materialidad, formato y accesibilidad:

[...] el año en que yo nací fue cuando se empezó a producir ya el disco de microsurco, entonces nacieron dos formatos que iban a ser muy importantes. Por un lado el sencillo de siete pulgadas, que permitió que pudieras comprar discos aun siendo un chavo porque sí te alcanzaba con unos domingos, eran discos baratos. Y luego, el formato del álbum, que originalmente era tal cual ... era ... en vez de que tuvieras una especie de librito donde metías los discos en fundas, ya era un solo disco de doce pulgadas y 33 revoluciones que traía los éxitos. Pasó tiempo antes de que hubiera artistas importantes como –voy a decir uno así al azar– Frank Sinatra, que ya fuera un álbum de él. Sino que originalmente eran como “los éxitos de esta temporada”. Pero, estas dos cosas tuvieron una incidencia muy importante en los hábitos de consumo musical. O sea, ya había discos pero estos dos formatos además ya no eran tan rompibles como los de 78⁴⁷ que si se te caían así como platos se rompían en pedacitos, eran muy gruesos.⁴⁸

Por su parte, al rememorar vivencias relacionadas a la socialización juvenil y el consumo de música a través de discos y otros productos culturales, Rodrigo de

⁴⁶ Juan Villoro, entrevista citada.

⁴⁷ Se refiere al primer formato de discos de gramófono, los cuales giraban a 78 revoluciones por minuto.

⁴⁸ Óscar Sarquiz, entrevista citada.

Oyarzábal deja ver la importancia de relacionarse con otras personas con los mismos intereses e inquietudes para la generación de cohesión social y sentido de pertenencia:

Entonces, sí ya empiezas a relacionarte con cuates que les gusta...—oye, ¿ya oíste a este?—. —No—. —Pues mira, toca fulano, sutano que están en este otro...—, ah, pues vas y los escuchas ¿no?, ah, vas y compras el disco. Entonces, te vas involucrando y de repente pues ya eres in...con los límites que había en México, porque no...internet no existía ¿no?, y era muy difícil con...es decir, íbamos a Hip 70 a comprar el disco importado por ejemplo, que el disco importado te costaba 90 pesos mientras el nacional te costaba 39. Pero era...primero, no estaba...no se producían en nacional, después ya se fueron produciendo ¿no?, y luego la calidad de grabación era muy distinta [...] Pero ya era porque ya compraba los discos, terminaba el *hit parade* [de Radio Capital] me iba con un amigo que vivía aquí a lado y nos íbamos a comprar discos de lo nuevo que estaba saliendo ¿no? Estaban los “cuarenta y cincos” ¿no?, era...aquí en México llegaron muchos 45 gringos. Pero fue un poco así de...como radio escucha participar ya en...pero ya muy directamente en lo que es el rock ¿no? Pero ya...te digo, te vuelves consumidor, compras, te vuelves coleccionista, y buscas después libros, partituras ¿no?⁴⁹

De igual forma, Walter Schmidt, cuya mención en el testimonio de Juan Villoro previamente citado refuerza la idea de la socialización juvenil, expone sus impresiones sobre el papel y la relevancia de aquellas tiendas especializadas como Hip 70 en términos del consumo propiamente dicho, de la difusión de expresiones que no circulaban en el *mainstream* y de la formación de redes entre los *iniciados* en el rock:

Que también ya, en un momento dado, muchos de estos discos ya se conseguían en las tiendas de discos. De hecho tuvo que ver la tienda de discos Hip 70, que estaba ahí en Insurgentes Sur, y otra en la Zona Rosa pero principalmente la de Insurgentes Sur. Este, pues traían todos los discos europeos, este, con bastante frecuencia,

⁴⁹ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada.

entonces... porque iban a Los Ángeles a comprar los discos, entonces así como traían el nuevo disco de Led Zeppelin, el nuevo disco de los Rolling Stones, pues traían también un buen de discos de rock progresivo y de música experimental. Todos los discos... ya no los puedes conseguir en ningún lado, todos los discos por ejemplo de Oxtune Records, del sello de ... ¿no? Ahí los podías conseguir y ahorita pues ya esos discos ya ni se consiguen, están fuera de catálogo. Entonces, pues sí, las tiendas de discos también contribuyeron en buena medida para que uno pudiera adquirir, este, muchos de los discos ¿no?, que no se conseguían tan fácil porque igual podías viajar a Los Ángeles o podías viajar a algún lado de Estados Unidos y sin embargo pues en una tienda de discos que pudieras ir no ibas a encontrar todo lo que quieras o pudieras estar interesado ¿no?, sobre todo en música europea y esas cosas.⁵⁰

En el mismo sentido, durante un momento de la entrevista en que Schmidt habla sobre su propia experiencia como realizador de radio y la relevancia de los espacios que presidió, también ahonda sobre la cuestión del rock extranjero que era *underground* en México durante los años ochenta, el papel de las tiendas de música especializadas y hace una comparación entre esa época y lo que sucede en nuestros días:

Entonces, para mí es muy importante y me permitió tener acceso a más cosas ¿no?, tener un acceso a más música. A ver... a escuchar otra música, este, antes de que después se volvieran comerciales, porque pues muchos grupos cuando comenzaron pues aquí nadie los escuchaba, lo que es, este, The Cure o... en fin, te digo, están tan de moda las camisetas de Joy Division y cosas así. Eran cosas que nadie escuchaba. Éramos diez gentes las que comprábamos el disco en Hip 70 o en Supersound y era todo, no había más porque no había más discos y no había además dónde oírlos. Entonces, no era como que ahora creen que todo mundo oía... no, en ese tiempo nadie oía a... aquí en México no oían a Joy Division ni oían a The Cure ni oían a Siouxsie And The Banshees. Éramos poca gente la que los escuchaba. Ahora con todo esto del internet y con todo esto de Youtube ya cualquier gente los puede escuchar y oír los diferentes discos, las diferentes grabaciones, pero antes no existía esto. Tienes que pensar en eso, o sea, antes no existía eso. Entonces, eran nada

⁵⁰ Entrevista a Walter Schmidt, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 23 de febrero de 2022.

más lo que tu podías adquirir de discos, que eran pocos los que llegaban. No llegaban cajas así de Siouxsie, The Cure, pues claro que no. Eran algunos cuantos discos y estos eran los que los comprábamos nosotros, entonces, este, yo y mis amigos. Entonces, este, realmente no era que Joy Division tuviera muchos fans en México ni nada parecido ¿no? Los tiene más ahora. Pero eso pasa con todo, simplemente...este, pasa hasta con grupos mexicanos.⁵¹

Jordi Soler también rememora su experiencia al comprar discos de rock en la tienda Hip 70. Además, resalta la dificultad a la que se enfrentaban los jóvenes para conseguir discos y coincide con los otros informantes en la importancia de las redes y la socialización como medios para conocer música y acceder a ella:

Era muy complicado oír rock en esa época como te estoy contando. Para conseguir discos de rock tenías que ir a unas tiendas especializadas. Había una a la que iba yo que se llamaba Hip 70 que estaba en Insurgentes Sur, que era una especie de antro oscuro custodiado por dos perros doberman y regentado por una vieja gloria del rock, que se llamaba, se apellidaba Blanco, creo que Alejandro Blanco. Y ahí encargabas un disco, por ejemplo, si te interesaba *Welcome to the canteen* de Traffic como era mi caso, pues se lo encargaba a Armando, Armando Blanco y él me decía...me cobraba un dineral y dos meses y medio después tenía el disco de Traffic. Todo era tremendamente complicado. En algún momento tiendas departamentales como Gigante, que había en esa época, la tienda Gigante, en su sección de discos empezó a vender discos de rock. Pero por ejemplo te vendían un álbum doble de Ten Years After que yo compré en Gigante y siempre pensé que era un álbum sencillo porque simplemente quitaban un disco, editaban sólo uno y así te lo vendían ¿no? Años después en Estados Unidos me di cuenta de que era un disco doble y de que sólo había oído la mitad durante años [...] Todo era así, era una desgracia ser rocker en los años ochenta. No había materia más que los discos que conseguíamos trabajosamente ¿no? Y todo se limitaba a escuchar los discos en casa de un amigo o servirte un vaso de ron y oír a...pues el disco que había comprado un colega ¿no?⁵²

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Jordi Soler, entrevista citada.

De acuerdo con estos testimonios las tiendas de discos especializadas fueron espacios relevantes para la difusión del rock “de calidad”, como lo llama Juan Villoro.⁵³ De ellas sobresale Hip 70, quizá la más popular entre los jóvenes, muy importante para la escena rockera capitalina por varias razones. Fue abierta en 1968 por Armando Blanco, quien por entonces era un joven de 19 años y que, con el tiempo, se convirtió en una figura importante del rock mexicano. Desde sus inicios la tienda se planteó como un espacio de promoción y difusión de la cultura del rock a través de la venta de discos y demás parafernalia rockera. De esta manera, Blanco se convirtió en un joven empresario de la incipiente *contracultura* mexicana clásica que importaba mercancías desde Estados Unidos cada quince días y las vendía en su tienda.⁵⁴

Con el tiempo se abrieron un par de sucursales y en una de ellas, la de Insurgentes Sur, se abrió un foro de conciertos con capacidad para 300 personas. El foro de Hip 70 se consolidó como un espacio relevante para la música de rock en vivo en la Ciudad de México, por el cual desfilaron distintas agrupaciones y artistas hoy considerados clásicos. Además, el considerable catálogo con el que contaba la tienda y la propia popularidad que consiguió le abrieron espacios en revistas y en radio. Incluso también fundó un sello discográfico que grabó a algunas bandas mexicanas por entonces emergentes. La devaluación del peso durante los años ochenta fue ahogando a la tienda hasta que tuvo que cerrar hacia finales de la década, luego de permanecer abierta y promover el rock a lo largo de dos décadas.⁵⁵

Esa dinámica de consumo y transmisión cultural alrededor de los discos y las tiendas especializadas es especialmente significativa si se le mira en función de los cambios que empezó a sufrir en el tránsito hacia la década de 1990. Recordemos que fue la época en que se consolidó el modelo neoliberal en México, lo que marcó la apertura de los mercados y la irrupción de las grandes franquicias

⁵³ Juan Villoro, entrevista citada.

⁵⁴ Daniela Jurado, “Hip 70, la tienda de discos que fue refugio del rock desde 1968”, en *El Universal*, secc. Opinión, México, 4 de julio, 2021, <<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/hip-70-la-tienda-de-discos-que-fue-refugio-del-rock-desde-1968>>. [Consulta: 15 de agosto de 2022].

⁵⁵ *Ibid.*

transnacionales. En este sentido, nuevamente es el testimonio de Ivan Nieblas el que nos permite trazar ese puente. Como el resto de los entrevistados coincide en la dificultad para obtener discos y la necesidad de espacios alternativos de contacto e intercambio, especialmente patentes hasta los años ochenta. Sin embargo, a diferencia del resto, relata con especial énfasis sus impresiones y recuerdos de lo que sucedía con el rock y los medios de comunicación durante los años noventa, la década en que transcurrió su juventud y primera adultez:

[...] en los ochenta no había mucho acceso a la música, o sea, comprarte un cassette *futa* pues era carísimo ca'on, o sea, era un pinche dineral. Comprar un disco pues también uuuta, era una inversión. Yo me acuerdo, pues no sé, estar juntando, este, mis domingos ¿no?, para comprar un 45 de Kiss ¿no? Entonces, pues no sé, para los más chavos, o sea, los más adolescentes más que yo, este, los veinteañeros de mi época, quizás pues también era muy difícil, este, tener lana para comprar, este, pues material, este, musical ¿no? Entonces, digamos, ya en los noventa cuando, te digo, viene toda esta apertura...porque además, pues había pocos lugares donde comprar discos en los ochentas ¿no?, este, *futa*, imposible, o sea...Discos Aquarius pues eran puros discos importados carísimos ca'on. Este, y ya hasta que llegó el Chopo con sus copias piratas pues ya *futa* medio como que te podías hacer de...pero pues porque te gustaba la música, no tanto por tener el disco disco ¿no? Y en los noventa creo que lo que pasó fue la apertura esta con el Tratado de Libre Comercio que empezaron a llegar pues más tiendas de discos, este, como Tower Records, como el Mixup, este, las que permanecieron ¿no?, Aquarius, este, Sorvac que luego ya desapareció. Este, y ... este, pienso yo que se fue quedando un poco relegada la radio de rock porque ya también era un poco más accesible comprarte un cd, comprarte un cassette, este, como que a...no sé si por alguna razón habían bajado los costos de producción en los noventa, entonces eran como un poquito más baratos ¿no?, este, y pues mucha gente...muchos de mi edad pues ya teníamos pues alguna chambita ¿no?, que te daba pues así al menos para comprarte unos cassettes, unos discos, pues sí te alcanzaba ¿no?, ya vivir solo y pagarte tu renta pues estaba más cabrón.⁵⁶

⁵⁶ Ivan Nieblas "El Patas", entrevista citada.



Como hemos visto, escuchar rock y formar parte de esa cultura en México presentaba algunas dificultades. Sin embargo, precisamente fue esa cultura juvenil alrededor del rock la que generó distintas estrategias y prácticas para asegurar su transmisión pese a las limitantes que imponían los mecanismos propios de la industria cultural establecida. En otras palabras, los hábitos de consumo no sólo se limitaban a los canales de transmisión cultural dominantes como los medios de comunicación –cine, radio, televisión o prensa– o la industria discográfica, sino que, además, se generaron dinámicas de consumo alternativo a través de la socialización y las redes forjadas por los jóvenes. Esas redes se alimentaron de una cultura compartida que generaba sentido de pertenencia y, con ello, la autodefinición de la juventud rockera como un grupo diferenciado del resto. Es decir, una cultura *underground* que rechazaba y veía con desdén todo aquello que venía del *mainstream*. En conclusión, el rock fue un elemento de gran importancia en las vidas de esos jóvenes para quienes tuvo un significado tan profundo que incluso, como en el caso de nuestros entrevistados, impactó en sus trayectorias profesionales o parte de ellas.

De radioescucha a radiodifusor

El proceso por el que nuestros informantes pasaron de ser simples usuarios del rock a convertirse en sus promotores estuvo marcado por su pertenencia e identificación con esa cultura. En este sentido, los relatos sobre sus experiencias de vida como usuarios que se han expuesto en este capítulo son importantes porque, en gran medida, también explican sus perspectivas sobre los medios de comunicación y sus formas de proceder como comunicadores y promotores del rock. Asimismo, fueron precisamente elementos como las redes de las que formaron parte desde su juventud y la socialización los que les abrieron las puertas de la radio y otros medios. De esta manera, cabe preguntarnos ¿qué significó el rock para los entrevistados a nivel personal y cómo influyó en sus actividades en los medios y su quehacer radiofónico?

Los testimonios de los informantes sobre el significado del rock en sus vidas giran en torno a ideas como el cambio, la libertad, lo alternativo frente a lo

dominante, el sentido de pertenencia y la diferenciación respecto a una otredad ordinaria y/u opresiva. Estos testimonios denotan perspectivas o enfoques críticos respecto a los recuerdos narrados y, al mismo tiempo, sus experiencias y sus relatos encarnan y reflejan los valores, actitudes y códigos que desde un principio fueron asociados con la juventud, la música de rock y todo aquello que se ha entendido como contracultura. Para Óscar Sarquiz, por ejemplo, el rock es importante al grado de que ha sido un factor de sentido para su vida:

Mira ... suena muy dramático, pero yo estoy seguro de ello, yo hago mía una frase que incluyó Lou Reed en una pieza que se llama "Rock & Roll", que es uno de los himnos: "*my life was saved by rock & roll*". A mí de verdad mi vida la salvó el rock & roll porque para empezar yo recuerdo antes del rock, el México que yo veía era en blanco y negro ... había unos señores con unos pantalonzotes guangos ... cafés, pardos o grises, todos encorbatados [...] a mí eso tampoco me gusta ¿no?, andar con uniformes que te definan, pues es...no es de *boomer*, no es de hippie, ¿me entiendes? [...] están todos estos lugares comunes de que [el rock] es "un canto de libertad" etcétera etcétera. Yo no sé si yo lo veía así, pero sí sentía que era eso que dije que no tengo, una especie de bandera. Una especie de manera de decir "yo así soy". Eso significaba modernidad ... significaba mirar hacia adelante ... creer en alguna forma de progreso.⁵⁷

Por otro lado, Rodrigo de Oyarzábal es muy sincero al dejar ver en su relato que muchas de sus ideas en torno al rock se fueron definiendo con el paso de los años, a la luz de la perspectiva que sólo el tiempo puede brindar. Sin embargo, no deja de señalar la importancia del rock en su vida como un elemento que le facilitó un sentido de pertenencia:

Pues, en realidad a esas edades no se te ocurre pensar qué está pasando ¿no?, lo que sí es que me volví un coleccionista de discos. Entonces, empecé a comprar, a comprar, a comprar, a escuchar, a escuchar, a escuchar, y de repente dices "bueno, estoy en esto". ¿Y qué sucede? Tus amigos, que entonces los conocías en el metro,

⁵⁷ Óscar Sarquiz, entrevista citada.

los conocías en...éste es amigo de éste o en la facultad o en ... pero de repente ya estás inmerso. No es tanto que te “ah, tengo esto y voy a hacer esto”, sino, ¿no?, “ya soy parte de”, quiera que no. Como ya estando en la radio soy parte de todo este movimiento del rock mexicano también. ¿Por qué? Porque los promoví, porque los invité, porque los entrevisté, porque fui con ellos. Aquí en esta casa vinieron muchísimos y yo fui a sus casas y *pra pra pra* [sonidos vocales].⁵⁸

En el mismo sentido, Juan Villoro reconoce la influencia del paso del tiempo al momento de poner en perspectiva las vivencias, ideas y expectativas que tenía en su adolescencia y juventud con respecto al rock y al impacto de éste en su vida. No obstante, destaca un factor de esa música que fue central para su generación y para toda la cultura juvenil en torno al rock. Se trata de la posibilidad de cambio y de ser diferente respecto a las posibilidades que ofrecía la cultura dominante:

[...] yo creo que lo más significativo y quizá difícil de entender a la distancia es que oír rock era cambiar la vida. O sea, era una invitación a la transformación de la realidad y a vivir de otra manera. Entonces a convertir tu propia vida en una canción, ¿no? Cuando los Beatles escribieron en el 67 “She’s leaving home”, esta canción que está en *Sargento Pimienta*, pues numerosas chicas se fueron de su casa. O sea, tu oías esas canciones como una especie de evangelio, ¿no? De una invitación a hacer algo diferente con tu vida, y obviamente mi vida me parecía horrible, muy limitada, muy aburrida y el rock era un llamado al cambio, a vivir de una manera totalmente distinta. Claro, yo empecé, te estoy hablando de mis once años, doce años, entonces era una búsqueda totalmente ingenua, ¿no?, de mi parte, pero era lo que yo quería, ¿no? [...] Entonces, pues a mí me sorprende, a la distancia, que a esa edad yo estuviera interesado, pero como pensaba que eso podía cambiar mi vida, me interesaba también entender quiénes eran los conjuntos y qué hacían. O sea, no me bastaba oír la música [...] Entonces, a mí una cosa que me interesaba mucho del rock es que era como una ventana hacia un mundo mucho más libre que el nuestro.⁵⁹

⁵⁸ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada.

⁵⁹ Juan Villoro, entrevista citada.

Para Jordi Soler, por otra parte, el rock significó una alternativa y una forma de diferenciarse del resto:

Bueno, era la...en primer lugar era la música que me gustaba oír ¿no? Yo creo que cualquier persona de aquella época que tuviera un poco de oído se daba cuenta que la música del *mainstream*, que era la música disco, era tremendamente elemental ¿no?, muy artificial. A mí siempre me apasionó el rocker heroico como Jimmy Page ¿no?, o Robert Plant, su colega. Era una música que encontraba mucho más interesante y además nos diferenciaba de la multitud, que eso cuando eres joven es importante ¿no? No había mucha gente que oyera rock por esto mismo que te cuento, porque era complicado acceder a ese mundo ¿no? Tenías que tener pues mucho interés en esa música para poder escucharla y además éramos como una tribu distinta al resto ¿no? Yo creo que el rock nos hacía interesantes y eso también nos interesaba a nosotros. Yo creo que a esto...un poco de la búsqueda de la identidad cuando eres joven ¿no? Era...inmediatamente te montabas en esa identidad colectiva que era el rock.⁶⁰

De igual forma, Ivan Nieblas también se refiere a la música como un aspecto muy significativo y un elemento de sentido para su vida. El rock fue para él, en principio, una vía de escape de la realidad que vivía, un refugio y una forma de compañía durante su infancia y adolescencia. Después, ya plenamente inmerso e identificado con la cultura que rodea a esa música, la adoptó como una forma de ser y estar en el mundo:

Sí, pues yo creo que en un principio pues como te decía ¿no?, la compañía, la compañía de la música, los Beatles por ejemplo funcionan perfecto para estar solo y pues no sentirse como taaan solo ¿no?, te acompañan perfectamente bien, es un...es una música muy amable creo ¿no? Salvo algunos tracks así ya muy espesos como "Revolution 9" [risas] ¿no?, que [risas] todo el mundo se la salta ... pero, pues yo creo...para mí resultó como, pues como una catarsis, este, ¿no?, porque de morro por ejemplo pues tú sabes, yo, pues como te digo, no salía ¿no?, a jugar y a...que el

⁶⁰ Jordi Soler, entrevista citada.

balón y...o sea, yo la verdad pues los deportes nunca me han gustado ni me gustarán ca'on ¿no?, o sea, no es algo con lo que yo conecto, no me late esa onda, el espíritu de competencia no lo tengo yo creo ¿no? Este, pero qué haces si eres morro y pues tienes un chingo de energía también, estás creciendo y demás. Entonces, para mí el rock por ejemplo pues era mi, este, mi escape, mi...pues mi válvula de salida de toda esta energía que tenía yo, y pues ya sabes ¿no?, te, este...pues sí ésta...el clásico que agarras la escoba y te pones disque a guitarrear y a matear y que la batería de aire y demás ¿no?, entonces, este...y a cantar y a tratar de imitar a...pues a los que estabas viendo pues en las revistas ¿no?, porque pues difícilmente en la tele podías ver pues algo de bandas de música ¿no? Entonces es eso, pues es como esa catarsis, y luego pues ya como más grande, pues la verdad es que a mí me resultó como...pues sí, este, pues un modo de vida, o sea, hay veces que...yo sé que es un cliché ¿no? cuando dicen “no pues el rock no es una música, es un estilo de vida”, pues es la verdad, es...la verdad es que es algo muy certero porque pues es que te metes en todo lo que implica el vivir al estilo de la música, no digo en el sentido de “sexo, drogas y rock & roll” ¿no?, sino en la onda de pues no ser pues conformista, este, no ser muy convencional, siempre tratar como de estar pues buscando pues cosas novedosas, como que el espíritu de la curiosidad ¿no?, creo que es un motor de la música de rock ... Y eso, entonces pues para mí es eso ¿no?, o sea, realmente sí lo adopté como una onda de ... pues sí, un estilo de vida [...] a grandes rasgos la onda es esa ¿no?, que para mí la música de rock en general pues representa eso, que es un estilo de vida...digo, o sea, veme, vengo...vengo con una playera de una banda así...así aquí ando vestido, traigo la greña larga ¿no?, este, o sea, no he cambiado tanto [risas] como...pues desde que era chamaco ¿no?, yo traía el pelo corto pues porque me obligaban en la escuela pero en cuanto pude [risas] ya me lo dejé largo y nunca más me lo corté ¿no? Entonces, te digo, ya es como parte de mi...pues de mi ser ¿no?, o sea, no me concibo yo como afuera de la música o del rock ¿no?⁶¹

Como se ha mencionado, el sentido de pertenencia y la cultura compartida en torno al rock contribuyeron a la formación de redes y relaciones sociales entre los jóvenes rockeros de la Ciudad de México. Esto es especialmente significativo en el

⁶¹ Ivan Nieblas “El Patas”, entrevista citada.



caso de los informantes de esta investigación, pues en distintos grados se conocieron y relacionaron entre sí durante sus años de juventud o, cuando menos, han coincidido por cuestiones profesionales en tiempos más recientes. En este sentido resulta interesante que, durante la realización de las entrevistas, los informantes constantemente se mencionaron entre sí. Sin que tuvieran idea de a qué otras personas había entrevistado o estaba por entrevistar, ya fuera dentro de las entrevistas propiamente dichas o en las conversaciones fuera del registro, los unos se refirieron a los otros como referentes del tema en cuestión y buenos candidatos para posibles entrevistas, como colaboradores durante sus tiempos en la radio, como conocidos personales o directamente como amistades cercanas.

En este sentido, por ejemplo, todos los entrevistados se refirieron a Óscar Sarquiz como una autoridad en el tema y como una persona con la que debía conversar si tenía intenciones de indagar sobre el rock y la radio en la Ciudad de México. Incluso Juan Villoro se refirió a él como “el decano” de la crítica de rock en nuestro país. Sarquiz, por su parte, me habló de su amistad con Villoro mientras nos preparábamos para comenzar la entrevista. A su vez, durante la entrevista, Villoro mencionó a Walter Schmidt como un referente de la contracultura mexicana clásica y como otro de los jóvenes que vivían en la colonia Del Valle a los que se podía recurrir para escuchar discos de rock de su “espléndida colección”.⁶² También se refirió a su “otro amigo”, Alain Derbez, al explicar que fue invitado a colaborar en su programa de Radio Educación, *El lado oscuro de la luna*, con una serie de programas sobre jazz-rock.⁶³ Además, ya finalizada la entrevista, me habló de su amigo Jordi Soler e incluso me proporcionó su contacto, luego de reconocer que no podía ayudarme cuando le pregunté si conocía y me podría facilitar el contacto de Luis Gerardo Salas, uno de los fundadores de la emisora Rock 101.

Alain Derbez, por otro lado, se refirió en varias ocasiones a Villoro como alguien cercano y también mencionó aquella colaboración en la serie de programas de jazz-rock para *El lado oscuro de la luna*.⁶⁴ De igual forma, durante la extensa y amistosa charla que siguió después de la entrevista, me habló de Rodrigo de

⁶² Juan Villoro, entrevista citada.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Alain Derbez, entrevista citada.



Oyarzábal como su amigo y colega en Radio Educación, además de ofrecerse a ponernos en contacto. En el caso de Ivan Nieblas, la diferencia generacional limitó su posibilidad de entablar un contacto más directo o íntimo con el resto de los informantes. Sin embargo, en la charla informal que siguió a la entrevista mencionó a Sarquiz, Schmidt y Villoro como referentes del rock y la cultura de México. Además, cabe resaltar que un par de semanas previas al día en que se llevó a cabo la entrevista con Nieblas –realizada el 6 de abril de 2022–, éste compartió mesa con Juan Villoro en un homenaje-concierto al escritor José Agustín que tuvo lugar en el Multiforo Cultural Alicia de la Ciudad de México el 23 de marzo de 2022.

Los vínculos y las relaciones que se han mencionado dan cuenta de la socialización y las redes a las que los jóvenes capitalinos se fueron sumando. Además, en el caso de nuestros informantes, esa socialización y esas redes no se limitaron simplemente a la amistad, convivencia o circulación de discos vía intercambio o préstamo, sino que también se forjaron en torno a actividades culturales relacionadas con la música, la comunicación y las letras. En este sentido, vale la pena recordar que los entrevistados, desde su juventud, orientaron sus trayectorias profesionales hacia cuestiones como la literatura, la música, la prensa musical y los medios de comunicación. Sumadas a las relaciones sociales que entablaron, a los vínculos que formaron y a la identidad y el sentido de pertenencia generados por el rock, estas actividades los acercaron a los medios de comunicación y les abrieron las puertas de la radio.

El proceso por el que nuestros informantes pasaron de ser radioescuchas a convertirse en radiodifusores estuvo marcado por su identificación con la cultura rockera y por un fuerte deseo de compartir con otros esa música que los apasionaba. En este punto es necesario resaltar otro elemento en común que une las experiencias de los entrevistados en torno a la radio. Todos ellos incursionaron en la radiodifusión de manera fortuita, sin necesariamente tener formación profesional como comunicadores. No obstante, todos coinciden en atribuirse una predisposición a esa actividad a través de su gusto por la música de rock, de su vínculo con la radio como usuarios de ésta o de su interés por difundir esa música

y por comunicar y transmitir ideas en general, ya fuera a través de la palabra escrita o hablada.

El vínculo de los informantes con la radio fue muy estrecho e íntimo desde edades muy tempranas. En ese entonces era su principal vía para conocer música y, en muchos sentidos, fue el medio por el que pudieron entrar en contacto con lo que pasaba en el resto del mundo. Óscar Sarquiz, por ejemplo, expone como uno de los primeros recuerdos de su vida el estar en cuna con un radioreceptor sonando cerca. Si bien reconoce que es una memoria borrosa y poco clara, la relata de manera vivida y considera ese episodio como formativo de sus posteriores gustos musicales e intereses. En el mismo sentido, explica también la importancia que tuvo para su generación la aparición de los radios portátiles de transistores, los cuales permitieron llevar la música de rock a todas partes.⁶⁵

Rodrigo de Oyarzábal, por otro lado, habla de la radio como su primer y principal contacto con el rock mexicano, el cual buscaba constantemente manipulando el dial del radioreceptor cuando rondaba los diez años de edad.⁶⁶ Por su parte, al hablar de la radio que escuchaba, Walter Schmidt explica que siempre estuvo interesado en aquella que transmitía rock y en la que podía escuchar a artistas y agrupaciones como Jimi Hendrix, Iron Butterfly, Quicksilver Messenger Service, entre otros del estilo. De igual forma refiere que, sobre todo al principio, escuchaba los programas de radio con los que se empezó a vincular con la radiodifusión –como el espacio que la tienda de discos Hip 70 tenía en Radio 590 La Pantera– “para ver cómo habían quedado”.⁶⁷ Por otra parte, Juan Villoro destaca cómo la radio y particularmente las voces y las palabras de los locutores lo empezaron a acercar, sin él saberlo entonces, al lenguaje y a la narrativa.⁶⁸

Por otro lado, Alain Derbez se refiere a la radio como una presencia constante a lo largo de su vida, la cual le ha acompañado desde niño. En este sentido, retrata una escena que era común a los niños de entonces, que era llevarse su radio de transistores a la cama cuando lo mandaban a dormir para seguir escuchando

⁶⁵ Óscar Sarquiz, entrevista citada.

⁶⁶ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada.

⁶⁷ Walter Schmidt, entrevista citada.

⁶⁸ Juan Villoro, entrevista citada.

música y las voces de los locutores debajo de las sábanas.⁶⁹ Jordi Soler, por su parte, explica que de joven escuchaba la radio todo el día y que, antes de descubrir el rock, fue un apasionado de las radionovelas. Además, al igual que Sarquiz y Derbez, destaca el interés y el asombro que por entonces le provocaba escuchar emisiones provenientes de otras partes del mundo, las cuales llegaban hasta su radioreceptor a través de onda corta.⁷⁰ Finalmente, Ivan Nieblas se refiere al radio como un objeto omnipresente en su vida, pues explica que siempre estaba encendido ya fuera porque su abuela o sus padres lo escuchaban o por sus propias exploraciones del cuadrante cuando se hizo con el control del aparato. De igual forma, considera que fue la radio la que en primera instancia lo llevó a descubrir el mundo y música nueva.⁷¹

De acuerdo con estos testimonios, queda claro que la radio fue un elemento fundamental en las vidas de los informantes. Entonces, ¿cómo fue que dieron el salto hacia el otro lado del radioreceptor? Como se adelantó algunas líneas atrás, su incursión en la radiodifusión se dio de manera fortuita. En todos los casos intervinieron en algún grado la casualidad y el azar, pero sin duda también tuvieron que ver el interés en la música y la radio, las relaciones personales y la propia iniciativa de los entrevistados. Más allá de las particularidades, todos los relatos dejan ver que, pese a que no necesariamente la participación en radio fue un objetivo previamente trazado, sus propios intereses y prácticas como jóvenes inmersos en la cultura del rock los encaminaron hacia esa actividad. En este sentido Óscar Sarquiz explica, por un lado, que el haber empezado a escribir sobre rock le acarreó cierto reconocimiento en el medio y, por otro, que la indisposición por enfermedad de uno de los productores del programa *La respuesta está en el aire* le permitieron ingresar a Radio UNAM:

El otro gran hito, pues fue el momento en que, a raíz del movimiento del 68 y como una especie de medida populista, por primera vez se destinó un espacio para que los estudiantes tuvieran unos programas. Y eso fue una serie que...yo creo que fue uno

⁶⁹ Alain Derbez, entrevista citada.

⁷⁰ Jordi Soler, entrevista citada.

⁷¹ Ivan Nieblas "El Patas", entrevista citada.

de los conceptualizadores de esto fue Carlos Monsiváis, y que bautizaron muy ingeniosamente, pues...la pluma de Monsiváis, como *La respuesta está en el aire*, paráfrasis del tema de Bob Dylan “La respuesta está en el viento”. Entonces, se hicieron siete programas para que un estudiante de la Facultad de Economía, uno de la Facultad de Filosofía, un estudiante de la Facultad de ... había uno, luego fuimos dos, de la Facultad de Comercio y Administración, cada uno representase...eran puros melómanos. Era rock. Fue el primer programa de rock que hubo en Radio UNAM. A la larga evolucionó a convertirse en *El rock en Radio UNAM*. Es que yo empecé a hacer esto porque, según...yo recuerdo claramente que se enfermó uno de los productores. Nunca he olvidado su nombre porque es tan insólito. Se llamaba [ininteligible], de estirpe yugoslava seguramente. Él dejó de poder hacerlo, hasta creo que era un hombre enfermizo. Se hizo un boquete y yo para entonces ya escribía. Yo empecé a escribir porque surgió el folklor y el rock se hizo utópico y hubo algo que decir sobre él. Y un periodista le dijo a mi papá –necesito a alguien que escriba de rock–, y mi papá, orgulloso dijo –yo tengo al mejor que hay–. Yo nunca había escrito, pero mi papá sabía que yo tenía la capacidad, y ahí empecé a escribir. Entonces como ya publicaba, alguien...alguien dijo “pues está este cuate”. Y me llamaron y pues ahí comparecí ante todos ellos y Carlos Monsiváis, y algunas preguntas me hicieron. El caso es que me quedé.⁷²

Además, Sarquiz aclara que, ante el nerviosismo y su inexperiencia en la radio, el primer programa que hizo fue con el disco *Abbey Road* de los Beatles –por entonces recientemente publicado– con la idea de que sonara algo de calidad y éxito probado. Fue así como empezó a hacer radio “y de ahí fue como hasta 1980-81, que todo ese tiempo estuve haciendo programas de rock en Radio UNAM. En distintos formatos y todo”.⁷³ Además, reflexiona sobre la relación entre la casualidad y su predisposición a la crítica musical en torno a su incursión a la radiodifusión:

Mira, este, yo sí quisiera decir esto: es casual y no [su incursión en la radiodifusión]. Yo últimamente invoco que siempre...a Carl Jung, porque, eso de que las casualidades no existen yo lo he vivido muy fuertemente. Entonces, no es casual en

⁷² Óscar Sarquiz, entrevista citada.

⁷³ *Ibid.*



la medida en que no se tropezaron conmigo, o sea, leyeron lo que yo escribía. Yo para entonces admiraba ya mucho a Carlos Monsiváis, de hecho me estaban temblando las piernas de que yo pensé que...por supuesto que yo pensé que me iban a...que no iba yo a dar el ancho. Y los demás productores eran gente algunos de ellos bastante discriminantes digamos ¿no? Entonces, sí siento como que, pues afortunadamente tenía lo que se requería. Pero, en cuanto a quererlo hacer, yo era un gran seguidor del programa [*La respuesta está en el aire*]. Me gustaba muchísimo, me nutría mucho. Entonces, poderme sumar pues era algo irresistible ¿me entiendes? No es que yo hubiera dicho “yo quiero trabajar en la radio”, nunca se me ocurrió eso. Ya fue por estarlo haciendo que me empezó a gustar, pero mis primeros programas yo ni siquiera era el locutor. Yo tenía un locutor profesional, yo escribía los textos y seleccionaba la música. Entonces, tampoco me considero una persona de la radio ¿me entiendes? Yo nunca he sabido ni de *ratings*, ni he sabido de...hacer más que lo que hago, que es seleccionar música, comentarla ¿no? Entonces, te digo que la casualidad es más bien causalidad ¿no? [...] Entonces, pues hacerlo así de esta manera pues sí, se me antojaba mucho ¿no? Así que pues ha sido una cosa muy muy natural ¿me entiendes?⁷⁴

El caso de Rodrigo de Oyarzábal es interesante porque su incursión en la radio, además de haber sido un tanto casual y propiciada por sus propias relaciones personales, significó un cambio trascendental en su vida. En este sentido, explica que estudió administración y que ya se encontraba trabajando en esa área cuando se le presentó la oportunidad de hacer radio. Sin embargo, cuando esa oportunidad llegó no dudó en aceptarla a pesar de que eso implicó renunciar a un mejor salario. “A donde estaba antes ganaba como siete veces más que lo de radio [risas], pero en ese momento no tenía yo la necesidad económica y dije ‘pues va’. Digo, entonces, sí era muy significativo ¿no?, pero sí valió la pena completamente. Valió la pena. Sí. Es algo de lo que más me enorgullezco, laboralmente, de estar en radio, de haber trabajado en radio”.⁷⁵

Por otra parte, Oyarzábal refiere que su ingreso a Radio Educación estuvo marcado en la misma proporción por su vínculo con la emisora como radioescucha

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada.



y por sus relaciones personales. En ese sentido, explica que el punto de inflexión fue una ocasión en que llamó a cabina durante una transmisión en vivo para hacer algún comentario sobre folk europeo y folk rock. De acuerdo con su relato, le respondió el historiador Ricardo Pérez Monfort, quien por entonces era programador musical de Radio Educación y además es amigo cercano de Oyarzábal. A partir de esa conversación, Pérez Monfort le propuso que formulara un proyecto de programa y que lo llevara a la estación. Fue así como llegó a Radio Educación, pero en su consolidación en la emisora, poco tiempo después, intervino también la casualidad. En palabras del propio Oyarzábal:

Bueno, el...yo tengo otra profesión distinta, pero la radio me atrapó siendo radioescucha y después ya me metí a...ya a las entrañas en Radio Educación en el año de 1983 con un programa de música celta, *A campo traviesa*. En esa época, en el 84 concretamente, me invita la subdirectora de producción, Marta Acevedo, a programar porque uno de nuestros compañeros, Marcial Alejandro, se había roto la pata y entonces había que suplirlo, y desde ahí pues ya no me pudieron quitar [...] Entonces, yo en el 84 que fue cuando empecé a programar en...debió ser mayo del 84, me...dije "bueno, pues si puedo estar aquí trayendo gente pues voy a traer a mis amigos". Y entonces pues invité a Jaime López, invité a Rockdrigo que empezaba, invité a Botellita de Jerez, a Memo Briseño, a todos ¿no?, pues dije "qué maravilla poderlos traer aquí, hablar con ellos". En ese momento se da el segundo Festival Rupestre del colectivo de los Cantantes Errantes que era el nombre que se daban, lo manejamos todo ahí en Radio Educación básicamente.⁷⁶

Walter Schmidt, por otra parte, llegó a la radiodifusión gracias a sus actividades previas como periodista musical y a sus propios vínculos dentro de la escena rockera de la Ciudad de México. En principio su participación era un tanto indirecta, pero ese acercamiento lo impulsó a tomar la iniciativa para buscar la forma de desarrollar su propio programa de radio, motivado además por la amplia disponibilidad de materiales discográficos que tenía a su alcance debido a su trabajo:

⁷⁶ *Ibid.*

Me he dedicado, bueno, pues de alguna manera un poco...bastante informal, muy sui géneris, me he dedicado desde 1972 hasta antes de la pandemia, me he dedicado a una manera, un cierto tipo de periodismo musical, ya que he escrito para una cantidad de revistas bastante grande incluyendo...bueno, al principio empecé escribiendo para un periódico que se llamaba *La edad del rock* que sacó Armando Blanco de la tienda de discos Hip 70. También con este, con Armando Blanco, durante algún tiempo Humberto Álvarez y yo, esto sería a principios de los setentas...72-73...hacíamos un guion Humberto Álvarez y yo...Humberto Álvarez es un músico también, amigo mío...hacíamos un guion para el programa de la tienda de discos Hip 70 que se transmitía por La Pantera Radio 590 que estaba en el Núcleo Radio Mil ahí en el sur de la Ciudad de México. Entonces bueno, ahí fue donde hice unos pininos no en el sentido de profesión porque nosotros ni siquiera nos metíamos al estudio ni nada. Nada más les dejábamos el guion con los discos y ya la gente de la estación armaba el programa. De esa manera también, Humberto Álvarez y yo se nos ocurrió ir a Radio Universidad a decirles que queríamos hacer unos programas...nosotros oíamos mucho Radio Universidad, tenía muy buena programa...siempre ha tenido muy buena programación. Entonces, se nos ocurrió hacer unos programas para Radio Universidad para presentar un [ininteligible] de ese momento que no se escuchaba en ningún radio de México. [En 1972] Hablé a Radio Universidad, entonces, este, nos hicieron ... nos dieron chance de que hiciéramos tres o cuatro programas y nosotros presentamos la música de Il Balletto Di Bronzo de Italia, Magma de Francia. En fin, grupos progresivos de alguna manera ... pues es que luego [ininteligible] subterráneo o algo así [...] que ahí fue muy interesante porque por lo mismo de escribir en revistas como *La edad del rock* y luego *México canta* o la revista *Pop* de aquellos tiempos, íbamos a las disqueras Humberto Álvarez y yo y así conocimos, por ejemplo, a un señor, a un amigo que era...el puesto se llama A&R, que es artistas y repertorio. Entonces, él estaba encargado de artistas y repertorio de Polydor en aquella época. Y entonces él fue quien nos dio algunos de estos discos de Il Balletto Di Bronzo, de Le Orme, Faust, etcétera, Uriah Heep y cosas que todavía no salían en México [...] El caso es que, bueno, lo íbamos a visitar y nos daba estos discos y por eso fue que decidimos hacer unos programas en Radio Universidad.⁷⁷

⁷⁷ Walter Schmidt, entrevista citada.



De igual forma, Schmidt explica cómo algunos años más tarde, después de esa breve participación inicial en radio, inició otro proyecto radiofónico especializado en rock para Radio UNAM, el programa *Rock marginal*, que se mantuvo al aire durante una década, entre 1981 y 1991. En este caso también intervinieron su propia iniciativa, sus actividades en la música y los medios de comunicación y sus relaciones personales:

Entonces, bueno, se hicieron esos programas tanto de Radio Universidad como el de Hip 70 en los setentas. Y ya, a fines de los setentas, principios de los ochentas, un amigo mío, Eduardo Ruiz Saviñón también, que es director de teatro, ha hecho unas obras extraordinarias con temas de Lovecraft y Edgar Allan Poe y cosas así de este tipo. Y entonces, él había estado en una cuestión que se llama Extensión Universitaria en la UNAM, que era donde se programaban conciertos de diferentes cosas. Entonces, como yo tenía un grupo que se llamaba Decibel, pues a través de él pudimos hacer varios conciertos en la Universidad, en el teatro de Arquitectura, en el teatro del original Museo de Ciencias y Artes [sic] que está ahí en frente de la Torre de Rectoría [...] Entonces, bueno, tocamos en varios lugares, incluso en algunas escuelas y lugares de fuera de la Universidad y llegamos a tener una cierta amistad e intercambio de música y cosas así con Eduardo Ruiz, que al poco tiempo estuvo él de jefe de programación en Radio UNAM. Entonces, él fue quien me invitó a Radio Universidad a hacer un programa, porque él sabía de todos los discos que yo tenía de música progresiva y de rock europeo que no se oían en ningún lado. Estamos hablando de principios de los ochenta, de fines de los setenta.⁷⁸

Por su parte, Juan Villoro también llegó a la radiodifusión a través de su gusto por la música, de su vinculación con la radio como radioescucha y por sus relaciones y vínculos personales. Además, en su relato llama la atención sobre un elemento común a todos los entrevistados en sus experiencias en la radio, pero que no necesariamente hacen explícito. Se trata de la intención de hacer programas de

⁷⁸ *Ibid.*



radio de calidad, con propuestas que consideraban diferentes respecto a las carencias que percibían en la oferta de la radio mexicana de entonces:

Mira, en México había dos estaciones que promovían música culta, que eran XELA, dedicada por entero a la música clásica, y Radio UNAM, que básicamente estaba dedicada a la música clásica pero que tenía algunas zonas de rock, jazz y también por supuesto muchos programas hablados ¿no? Y surgió de pronto Radio Educación, cuyo lema era “la tercera posibilidad en la radio”, porque no era ni comercial ni específicamente culta, sino que ya desde esa declaración se pretendía como una radio que unía lo culto y lo popular [...] Y hacia 1976-77 un amigo mío, Jaime Loa Larat, con el que yo había estado en este grupo de teatro que te contaba, *Crisol*, él se hizo cargo de la jefatura de programación. Él era mayor que yo, cuatro-cinco años mayor, y él era promotor cultural. Entonces, entró ahí y yo le dije –mira, Radio Educación, yo estoy oyendo lo que hay–, y le digo –me parece bien, pero es increíble que no haya un buen programa de rock–. En ese momento lo único que había de rock era *La respuesta está en el aire*, que ya la hacía Óscar [Sarquiz] entonces. Y este programa que se llamaba *Vibraciones*, pero que era muy pacheco porque no te informaba de nada, o sea, pero presentaba buena música. Y era un momento en que el rock estaba muy castigado, porque el rock de calidad se había vuelto altamente experimental. Era el momento, o sea fines de los setentas, en que el rock más interesante era el rock progresivo, o el rock *heavy* tipo Led Zeppelin. O bien el glam rock con David Bowie, T. Rex, Roxy Music, estos grupos ¿no? Entonces, nada de eso pasaba en la radio comercial. Las antiguas estaciones, Radio Éxitos seguía anclada en *La hora de los Beatles* ¿no?, pasaba *La hora de Creedence* ¿no? Lo mismo pasaba con Radio Capital, o sea no había alternativas [...] Entonces, no había posibilidad para el rock nuestro de expresarse. No había una plataforma para el rock de calidad en la radio. Entonces, todo esto que te estoy diciendo se lo conté a mi amigo Jaime Loa Larat ¿no? Y me dijo –¿pues por qué no haces un proyecto de programa?–. Y yo creí que, lo que él necesitaba, era un proyecto para llegar con ese proyecto y hacer él con otras gentes un programa. Entonces, yo le dije –órale, ¡pues claro!– ¿no? Me dice –ponlo por escrito, ¿y cómo sería un programa?, ¿cómo sería un guion?– o una cosa así. Entonces, yo hice ese proyecto ¿no?, pensando en que con eso mi amigo haría rock ¿no?, o haría un programa de rock perdón. Y mi sorpresa fue que lo leyó y me dijo –oye esto está buenísimo, ¿por qué no lo haces tú?–. Le

digo –pero pues yo nunca he hecho programas, yo no he hecho radio– ¿no? Me dice –no, pero estás escribiendo–...yo estaba en un taller de cuen...ya entonces había descubierto mi vocación literaria [...] O sea, yo quería ser escritor, entonces me dijo Jaime –a ver, tú escribes. Nadie te paga por escribir, yo aquí te puedo pagar una lana si escribes guiones y si esto funciona. Te gusta el rock, tienes algunos discos–. Le dije –sí, pero no tengo tantos–. Me dice –pues consíguelos–. Le digo –¿cómo?–. – Pues con tus amigos, con la gente, que te den discos, que te los presten, que vayan al programa–. Y entonces, realmente me regaló una gran idea ¿no? Yo hice, yo hice un guion con mi novia de entonces, que era Claudia Aguirre Walls, que luego se cambió el nombre a Claudia Walls, que actualmente trabaja en Canal Once, ella siguió siempre en ese medio. Y entonces entre los dos empezamos a, pues a ver cómo podíamos configurar un programa y así surgió *El lado oscuro de la luna*.⁷⁹

Alain Derbez, por otro lado, refiere que una de sus primeras participaciones en la realización de radio fue precisamente con su amigo Juan Villoro, quien lo invitó a colaborar en su programa de Radio Educación. Además, de forma similar a las experiencias que se han mencionado, Derbez aclara que su incorporación a la radio de manera más directa se derivó de su actividad literaria y de su vinculación y participación como radioescucha, tras una inesperada respuesta luego de llamar a cabina durante un programa en vivo para hacer alguna aclaración sobre el tema que se comentaba:

A ver [suspira pensativo]. Yo había hecho ... alguna vez como niño hubo una aproximación por mi tía. Fuimos a visitarla en alguna estación de radio, pero realmente cuando *El lado oscuro de la luna*, que yo es...te digo, escuchaba mucho Radio Educación y Radio UNAM, y cuando *El lado oscuro de la luna*, cuando Juan [Villoro] me dijo que si quería yo hacer unos programas de jazz-rock. Con Juan compartíamos además que nos gustaba mucho Frank Zappa, y ... yo no estaba muy de acuerdo con muchísimas cosas que a él le gustaban que eran muy fresas. Y él no estaba muy de acuerdo porque, digamos, él decía que todo...era como que siempre buscar lo marginal ¿no?, como siempre buscar la otra opción ¿no?, siempre [...] siempre buscarle una alternativa, buscar otra verdad que no sea la oficial. Entonces,

⁷⁹ Juan Villoro, entrevista citada.



siempre fue un poco eso lo que yo en mi vida he tenido como constante. Entonces, me invitó a hacer algunos guiones para *El lado oscuro de la luna*, estos programas de rock, de jazz-rock. Pero, una vez escuchando a Enrique Velazco en su turno, yo me acuerdo que tenía gripa, dijo algo sobre ... como muy al desgaire ¿no?, al muy...– ¿qué habrá pasado con Wes Montgomery?– ¿no?, con un gran guitarrista de jazz, – ¿qué será de él que no...?–. Y entonces yo, con gripa y todo, tenía fiebre, cogí el teléfono y le hablé y con vos gangosa le dije que Wes Montgomery estaba...había muerto muchos años antes ¿no? Entonces, me pareció...y le dije –y tal y tal y tal–. Eso también ha sido un poco la intolerancia de si hay alguien que se atreve a decir algo tiene que decirlo con fundamentos ¿no? Entonces, me pareció como muy al ay se va. Y Enrique, en lugar de enojarse conmigo y mandarme a volar, me dijo –oye, pues te invito a hacer un programa conmigo sobre la música que tú quieras hacer, hoy o vente–...digo, no, –te lo invito hoy para...vente la próxima semana– o lo que sea. Y luego también fui a Radio Educación, y en Radio Educación había un programa que se llamaba *Oficio de poeta*, que a mí me gustaba mucho la poesía, yo leía mucha poesía y además escribía. Y entonces me...estaban Emilio y Enrique, Emilio Ebergényi y Enrique Velazco, que son dos fundamentales y puntales de la radio...de la Radio Educación de entonces, voces importantísimas. Enrique después se fue a Quintana Roo, pero Emilio y Enrique eran así como LAS voces de Radio Educación ¿no?, las voces masculinas de Radio Educación. Hay otras, pero digamos, estas eran además las voces jóvenes, etcétera. Y entonces, me invitaron a hacer...hice un programa de *Oficio de poeta* de poesía esquimal, porque yo entonces hacía una revista que se llamaba *¿Sabe usted ler?*, donde habíamos sacado una sección dedicada a la poesía de los esquimales y yo tenía música de esquimales. En fin, te digo, siempre hubo este como ... lo marginal o lo que no corresponde mucho a lo regular, siempre me interesó mucho. Entonces, llevé mi po...mis poemas...los poemas que habíamos conseguido para *¿Sabe usted ler?*, esquimales, y música. Y de ahí en adelante tuve la invitación para seguir haciendo *Oficio de poeta*, que además me encantaba que comenzaba...la rúbrica era con “You really got me” de los Kinks que aparentemente no tenía nada que ver. Y luego hubo también la oferta, el ofrecimiento de ir a hacer un programa diario que en un principio se iba a llamar o tuvo un nombre que se llamaba *Expreso imaginario*, pero había un programa de radio argentino que se llamaba así, en fin. Y ya cuando Enrique y yo nos quedamos haciéndolo, yo era el productor y conductor y él era el conductor, co-conductor, yo le



puse el nombre de *La noche de un día difícil* y poníamos la rúbrica de los Beatles o de distintos exponentes musicales que hacían el cover de esto ¿no?⁸⁰

A diferencia del resto de los informantes, según lo cuenta él mismo, Jordi Soler llegó a la radio por pura iniciativa propia:

Sí. Bueno, en esa época había...salió una estación nueva que era Rock 101, que a mí me interesó porque fue la primera estación en México que programaba rock de verdad. Y fui con un proyecto, un programa que se me ocurrió que hablaba de literatura y ciencias ocultas, todo musicalizado con rock *ad hoc*. Era un programa que se llamaba *Arcano 17*, ese era el proyecto, y fue un proyecto que entusiasmó y empezó a hacerse en la estación, pero con un locutor porque...con otro locutor, porque el director de la estación decía que yo tenía una voz muy mala, seguramente tenía razón, y puso a...me puso a mí a producirlo, yo lo escribía y lo diseñaba todo y había un locutor que lo decía, pero a mí con el tiempo me empezó a interesar hablar en el micrófono ¿no?⁸¹

Finalmente, Ivan Nieblas explica que su iniciación en la radio y en los medios en general fue “por puro accidente”.⁸² En ese sentido, relata que empezó a publicar a partir de una ocasión en que escribió una reseña de un concierto y la llevó al Tianguis Cultural del Chopo para entregarla a las personas que dirigían la revista *Banda Rockera*. De acuerdo con Nieblas, su texto fue bien recibido y le encargaron más, de modo que se convirtió en colaborador habitual de la revista. Esto lo llevó a entablar una relación más cercana con el director, Vladimir Hernández, quien lo invitó a colaborar con él y su equipo en el espacio radiofónico que la publicación tenía en la emisora Estéreo Joven (105.7 FM) del IMER:

Pero cuando llegué ya a la onda como, digamos, ya profesional pues fue por puro accidente porque [risas], yo escribía en la revista *Banda Rockera* que pues en realidad pues era más un fanzine que una revista pues comercial, este, y resultó que en algún

⁸⁰ Alain Derbez, entrevista citada.

⁸¹ Jordi Soler, entrevista citada.

⁸² Ivan Nieblas “El Patas”, entrevista citada.

punto de la vida a la revista *Banda Rockera* le dieron un espacio en la radio. Primero estaban metidos en un espacio que se llamaba...se llamaba *Sólo para bandas*, con Héctor Castillo Berthier, que Héctor Castillo, no recuerdo si todavía vive, pero si todavía vive es el director o era el director de lo que ahora es el Circo Volador. Pero entonces él estaba como encargado de una onda de...alguna...en los ochenta surgieron muchas asociaciones de pues ahora sí que en pro de la juventud ¿no?, que el CREA, que el INJUVE, que etcétera etcétera, este, entonces él estaba como encargado de una de estas asociaciones y tenía ese espacio en la radio pública que era pues el 105.7 FM que entonces se llamaba Estéreo Joven, que...digo, más, este, ahora sí que más, este, oficialista con el discurso juvenil ¿no? Entonces, la *Banda Rockera* tuvo un espacio dentro de este programa *Sólo para bandas*...*Sólo para bandas* porque además, en los ochenta era como el vocablo así de “¿cómo le dices a los weyes que les gusta el rock?, ah pues es chavo banda” ¿no?, los chavos banda y las bandas y las bandas. Entonces, era como que el mote que teníamos todos los rockeros ¿no?, “ah pues tú eres chavo banda”, “ay, que te juntas con una banda”, “y no pues que la banda”, entonces pues ya se quedó como ese vocablo ahí. Obviamente pues la revista *Banda Rockera* pues lo tomó ¿no?, como su nombre de batalla, y la *Banda Rockera* se peleó o salieron de pleito con Héctor Castillo Berthier por algunas discrepancias, este, con él y fueron a pedir un espacio ya que, pues digo, era lo más popular del programa *Sólo para bandas* ¿no?, la sección de la *Banda Rockera*. Y pidieron un espacio ahí con el director del IMER y se los dieron, sorprendentemente se los dieron y dijeron “pues órale”. Entonces ya teníamos los dos programas, *Sólo para bandas* y luego la *Banda rockera*. Ya después *Sólo para bandas* desapareció porque también se pelearon con el que entonces era director del IMER [...] y yo creo que pues les caí bien o no sé qué y un día el director [de *Banda Rockera*], el Vladimir Hernández, me lo encontré en un café ahí en el que solía estar en la colonia Guerrero y pues me invitó –ah, pues tómate un café con nosotros–. Y entonces estaba tomando café y dice –¿por qué no te vienes con nosotros al programa?–, y yo –¿deveras?–, –no sí–. Porque yo el programa lo escuchaba ¿no?, era de mis programas favoritos. Pues –sí– dice, –vente–. –¿Pero pues qué voy a hacer ahí?–, y dice –bueno, pues mira–, este, y entonces alguien por ahí de su staff había juntado todos los volantes pues del Chopo, los volantes que anunciaban las tocadas pues de la siguiente semana, no sé, entonces dice –ah pues mira, agarra estos volantes, este, ordénalos y tú vas a leer la cartelera ca'on– ¿no? Ok, entonces

pues bueno, ya nos vimos y fuimos a la estación y pues así fue. Dice –pues ahora Ivan Nieblas con la cartelera–, entonces pues yo...quizás, no sé, es parte de mi desorden compulsivo, no sé, me...o sea, me di a la tarea de ordenar todas las propagandas ¿no?, este, escribir como una especie de guía de [ininteligible] de la tocada, entonces tenía yo todos los detalles del concierto ¿no? Entonces era a qué hora era, cuánto costaba, cuál era la dirección del lugar, este, cómo llegar al lugar, o sea, qué combis tomabas, qué metro te dejaba, *ta ta ta ta ta* [sonidos vocales], este, y obviamente pues quién eran los que iban a tocar ¿no? Entonces, mi idea pues era también como...esto te lo quiero poner en contexto para que te des cuenta qué labor de amor era todo el asunto, que mi idea era que, al decir la cartelera, este, si alguien no había escuchado pues, este, la información, se le había pasado, no la escuchó bien por alguna cuestión, podía llamar ahí a la cabina y yo en el teléfono le iba a dar todos los datos que pues necesitara ¿no?, este, que se le habían pasado, etcétera etcétera. Entonces, eso como que le gustó ahí a los de la *Banda rockera* y dijeron pues como que “ah bueno, este wey pues sí está dedicado” ¿no?, o sea, “sí le está echando ganas” desde el primer programa ¿eh?, no creas que ya me tuve que esperar a que me dijeran qué hacer. Este, y así fue, entonces poco a poco empecé en esa onda, este, pues leyendo nada más la cartelera ¿no?, leyendo la cartelera, contestando los teléfonos, después, este, pues me pusieron a cargo de la producción del programa.⁸³

Los testimonios que se han expuesto dan cuenta de un hecho muy revelador. Esto es, que la radiodifusión especializada en rock de la Ciudad de México en el periodo que se analiza en este trabajo –a la cual nuestros informantes están vinculados directa e indirectamente– fue impulsada por gente sin experiencia ni formación profesional en comunicación. Se trataba, en cambio, de jóvenes rockeros entusiastas de la música y la difusión cultural, la mayoría de los casos con educación superior, pero sin una relación directa con el medio más allá de su fuerte vínculo como radioescuchas. Como hemos visto, su pertenencia a la cultura, identidad, valores y prácticas asociados al rock, sumados a los intereses profesionales que fueron desarrollando y a sus relaciones personales, fueron

⁸³ *Ibid.*



factores que los llevaron a dar el salto al otro lado del radioreceptor y, así, colarse hasta las cabinas de radio. Esto dio como resultado propuestas radiofónicas diferentes y frescas, dotadas de una naturalidad que sólo podían ofrecer el conocimiento y la participación desde dentro del fenómeno del rock.

En este sentido, el acceso de nuestros informantes a los medios de comunicación en general y a la radio en particular les significó una oportunidad para, desde su perspectiva, tratar de corregir carencias que ellos percibían en los medios que seguían. Todos hablan de su incursión a la radiodifusión como un suceso de gran relevancia en sus vidas y como una oportunidad de hacer cosas diferentes y de compartir ideas y expresiones culturales en las que creían y de las que se sentían parte. Óscar Sarquiz por ejemplo, en sus propias palabras, asegura: “sí puedo decir sin falso orgullo que he hecho cosas en la radio musical que nadie más ha hecho”.⁸⁴ Además, añade: “ultimadamente pues es entretenimiento ¿me entiendes?, pero es un entretenimiento que sí te puede brindar cultura. Entonces, esa es su *saving grace* ¿no?, esa es su justificación para hacer que puedan enriquecerle la experiencia de vida a alguien. Ese es todo el chiste. Y yo creo que sí se ha logrado, sí lo he logrado”.⁸⁵

Juan Villoro, por su parte, sostiene que poder hacer el programa *El lado oscuro de la luna* “fue una oportunidad maravillosa” para él, pues además de impulsarlo en su vocación por la escritura, le brindó independencia económica a sus “21-22 años” de edad.⁸⁶ Alain Derbez, por otro lado, habla de su experiencia en la realización de radio como algo que forma parte de su ser y que le permitió conjuntar sus distintos intereses e inquietudes:

Siempre la radio fue...eso, no me imagino la vida sin la radio. Fue mi gran acompañante durante toda mi infancia y después cuando yo ya hice radio, que también me significó el gran...como muy...encontrarme con algo como que naturalmente era parte de mí. Entonces, yo era radioescucha de Radio Educación, pero después me volví hacedor de radio en Radio Educación. Que me permitió

⁸⁴ Óscar Sarquiz, entrevista citada.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Juan Villoro, entrevista citada.

además conjuntar todas mis experiencias y todas mis búsquedas de distintos intereses que tenía.⁸⁷

De forma similar, a Jordi Soler la realización de radio le significó la oportunidad de compartir con otros esa música que tanto le interesaba: “yo siempre cuando era joven lo que más me interesaba era compartir la música que oía, y cuando podía ilustrar a un colega sobre alguna banda esto me entusiasmaba más todavía. ¿No?, el intercambio de conocimientos en el rock. Y cuando entré a Rock 101 pues esto se...lo hacía de manera masiva ¿no?”.⁸⁸ Para Ivan Nieblas, por otro lado, la incursión en los medios y la radio representó la única formación profesional que él necesitaba, pues le significó “un aprendizaje que ni en la escuela ¿no?”.⁸⁹ En el mismo sentido, aclara: “Yo no me imagino pues yendo a la carrera de comunicación...cuándo me iban a enseñar eso ya así en dos clases intensivas [risas] ¿no? Este, y no sé, pues es que yo la verdad no sé si es como que yo realmente tenía la facilidad porque me gustaba mucho ¿no?, porque estaba yo muy inmerso, muy entusiasta de todo el mundo de la comunicación y de la música ¿no?”.⁹⁰

Otro aspecto relevante que dejan ver estos testimonios es la fuerte presencia de la radio pública en la difusión del rock. A excepción de Jordi Soler, todos los entrevistados hablan de sus experiencias en la realización de radio en torno a emisoras públicas y universitarias, concretamente en instituciones como la Universidad Nacional, Radio Educación y el IMER. Esto no deja de ser llamativo, pues plantea una contradicción importante con el relato dominante en torno a la historia del rock en México. En la memoria colectiva ha trascendido la supuesta prohibición del rock a partir del Festival de Avándaro de 1971, extendida por lo menos hasta mediados de la década de 1980. En este sentido, resulta significativo que, en medio de esa supuesta prohibición, las propuestas alternativas y novedosas de radiodifusión de rock realizadas por jóvenes se desarrollaron precisamente a

⁸⁷ Alain Derbez, entrevista citada.

⁸⁸ Jordi Soler, entrevista citada.

⁸⁹ Ivan Nieblas “El Patas”, entrevista citada.

⁹⁰ *Ibid.*

través de canales institucionales. La forma en la que opera esa contradicción y su relación con el desarrollo del rock mexicano son materia del siguiente capítulo.



III. Entre el *underground* y lo *mainstream*: La radiodifusión de rock y el rock mexicano, 1975-1996

El rock comercial fue un ritmo de moda, el rock & roll. Como los ritmos que había habido anteriormente se esperaba que éste tuviera un ciclo y terminara, pero no fue así.

Rodrigo de Oyarzábal¹

En tiempos de *El lado oscuro de la luna* nuestro pequeño nicho era una reserva de resistencia del rock mexicano [...] Y eso es algo que tenía que ver con la importancia del nicho en un momento en que no había rock en la radio que fuera sobre todo rock mexicano.

Juan Villoro²

Porque hay este mito de que todo eran covers originalmente. ¡No es cierto! [...] [El rock en nuestro país] siempre ha tenido esa cosa como de querer ser mexicano, pero a su tiempo empezó a serlo más.

Óscar Sarquiz³

La radio es un elemento fundamental para entender la música de rock. Su difusión y expansión a partir de la década de 1950 no se explican sin un medio de comunicación masiva como la radio, cuyo vínculo con la música es sumamente estrecho en la medida que es uno de los elementos constitutivos del lenguaje radiofónico. Además, representa uno de los principales contenidos difundidos a través de ella, de manera que el impacto del rock y su inserción entre los gustos de las juventudes de distintos momentos se debe en buena medida a la radio. Sin embargo, su carácter de industria cultural vinculada a la explotación capitalista, así como la esencia contracultural atribuida al rock al tiempo que es un producto cultural que se explota comercialmente, generan contradicciones que nos obligan a

¹ Entrevista a Rodrigo de Oyarzábal, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 18 de abril de 2022.

² Entrevista a Juan Villoro, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 15 de febrero de 2022.

³ Entrevista a Óscar Sarquiz, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 6 de mayo de 2021.

reflexionar sobre esa compleja y dinámica zona de la cultura en donde confluyen e interactúan el *underground* y lo *mainstream*.

En este sentido, el presente capítulo explora las nociones de *underground* y *mainstream* en relación a la música y la radio, así como el papel de la radiodifusión de rock y el desarrollo del rock mexicano en función de dichas nociones. El primer apartado precisamente está dedicado a esta cuestión. En el segundo apartado se aborda lo que he denominado *radiodifusión de rock alternativa* en el periodo 1975-1996, temporalidad que en esencia responde a los materiales de archivo hallados, consultados y analizados para esta investigación. Se trata de programas de radio especializados en rock o que, sin serlo, lo incluyeron como parte importante de su programación musical, los cuales son descritos y caracterizados en función de sus formatos, contenidos y programación. Por último, en el tercer apartado se analizan los discursos, ideas y nociones en torno al rock mexicano desplegados en las emisiones de dichos programas.

Entre el *underground* y lo *mainstream*

El rock representa una parte sustancial de la cultura popular contemporánea global. A casi setenta años de su irrupción en el mundo, entre otras cosas se ha mantenido como algo significativo y vigente por dos importantes razones. Por una parte, porque ha acompañado casi en su totalidad las vidas de aquellos primeros adolescentes y jóvenes rockeros en su recorrido por la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del nuevo milenio. Por otra, porque desde entonces ha circulado y se ha transmitido de generación en generación. En conjunto esto ha permitido, por un lado, que el rock desarrolle una capacidad de renovación constante y, por consiguiente, una considerable diversificación a lo largo de las décadas. En segundo término, la conformación de una tradición con sus propios mitos, arquetipos, cánones, obras clásicas y héroes. De esta manera, el rock ha consolidado su presencia en la memoria colectiva y ha impactado a la cultura popular de distintas formas y en distintos grados, al tiempo que ha ejercido influencia en otros géneros musicales.

Desde su aparición a mediados del siglo XX el rock fue asociado a una nueva identidad del joven rebelde. Como manifestación cultural, esta música abanderó a una nueva juventud moderna, cosmopolita y constantemente inconforme que puso en tela de juicio los valores y la moral de una sociedad que consideraba anquilosada y obsoleta. Al principio se le vio como un nuevo ritmo de moda, electrificado y vertiginoso, que invitaba al desenfreno y a mover el cuerpo de maneras impropias, según la perspectiva de los adultos y los guardianes del decoro y de las buenas costumbres. Sin embargo, resultó ser mucho más que una moda pasajera, pues evolucionó de tal manera que se fue haciendo cada vez más complejo, sofisticado y diverso. Así, pasó de ser una expresión de las inquietudes adolescentes en torno al amor romántico a constituirse como una genuina exploración artística desde la que se formularon reflexiones existenciales y filosóficas, profundas críticas sociales y, en algunos casos, hasta posicionamientos políticos declarados.

Con todo, a pesar de su indudable potencial crítico, contestatario y disidente, no se puede negar que la música de rock también ha sido desde el principio una forma de entretenimiento popular y una manifestación del ocio en las sociedades contemporáneas, principalmente entre los sectores juveniles. Como bien simbólico, esta música mantiene una relación estrecha con la industria cultural, la cultura de masas y la sociedad de consumo. De este modo, alrededor del rock circundan prácticas de consumo que adquieren un sentido particular en función de la propia cultura del rock. Por ejemplo, el consumo de bienes materiales específicos, como discos, instrumentos musicales, ropa, revistas, imágenes y parafernalia rockera en general. Consumo que deriva en prácticas culturales concretas, como la creación musical, la asistencia a conciertos, la escucha individual o grupal de discos, la realización de radio, entre otras.

Esta situación no ha sido ajena a quienes han hecho suya la cultura del rock y han dedicado su vida a ella. El propio Óscar Sarquiz, por ejemplo, reconoce que

una cosa que no se dice y es muy evidente, debería de serlo, es que, lo que...la propulsión del rock fue siempre el lucro. El rock tiene esta imagen de rebelde y de que independiente y todo...la independencia fue en su momento, pero pues detrás de eso lo que estaba era el lucro. Esta palabra tan satanizada de la *payola* y todo eso.

Eso no es más que una realidad ahora sí que del mercado ¿no? “Yo te pago, ponme varias veces mi disco y vendo más discos”. Eso es desde siempre [...] Y el rock, pues es que el rock tiene una fuerza...digo, no soy el único al que le gustó ¿no? Entonces, siempre ha estado ahí porque tiene este potencial de venta y pues el lucro ha movido ¿no?⁴

En el mismo sentido, Ivan Nieblas reflexiona sobre el fenómeno de la *payola* y el capital que se mueve en la industria de la música al recordar sus inicios como periodista musical en la cobertura de ruedas de prensa relacionadas a la escena mexicana del rock durante la década de 1990. Su testimonio pone énfasis en la seducción de la prensa musical por parte de las disqueras como una estrategia para impulsar la música que grababan y que intentaban posicionar en el mercado:

Ahora sí que pues quien pagaba más *payola* pues hacía que sonaran más sus muchachos ¿no?, este, y así se manejó *futa*, durante muchos años, de los ochenta y principios de los noventa ¿no?, este, era una práctica común ¿no? Me acuerdo yo, por ejemplo, en mis primeras incursiones a las ruedas de prensa ¿no?, que era uuuta un agasajo, te trataban así *futa* como si fueras el rey, como era...eras más que el grupo ¿no?, te daban de comer, desayunar, te invitaban chupes en la mañana, quiero decir, entre semana ¿no? Entonces era woow, o sea, a mí no me caía el veinte entonces, hasta después lo comprendí, que pues era como una especie de...pues de...sí, de *pandering* ¿no?, como de consentir a los medios pues pa' que te echaran la mano, que pues tocaran tu música, que te hicieran una buena nota, pues era como parte de las prebendas, ya algunos pues recibían una lanita, este, y demás ¿no? Porque, además, pues debe de saberse que pues el oficio de reportero y de locutor pues siempre fue muy mal pagado ¿no?, digo, hasta la fecha yo creo que todavía sigue siendo [risas] ¿no? Este, y eran pues la clase de cosas que tenías que hacer como pues para medio *futa*, solventar los gastos ¿no?⁵

De ninguna forma se puede negar que el rock y, de manera más general, la *contracultura*, tienen una fuerte dimensión económica a través de la cual han sido

⁴ Óscar Sarquiz, entrevista citada.

⁵ Entrevista a Ivan Nieblas “El Patas”, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 6 de abril de 2022.

aprovechados y explotados por disqueras, medios de comunicación o las industrias de la moda y el espectáculo, por mencionar sólo los casos más obvios. No obstante, tampoco se puede desdeñar esa marca de origen contracultural, alternativa e inconformista que caracteriza al rock y que ha sido clave en su permanencia y relevancia con el paso de los años. Esto nos sitúa ante una importante paradoja.

En esencia, la contracultura y el rock son culturas alternativas que parten de posturas críticas y/o de rechazo a la cultura dominante, pero al mismo tiempo se valen de los medios de ésta para formular sus mensajes y circulan a través de sus canales. Del mismo modo, las instituciones de la cultura dominante, desde la industria cultural hasta los gobiernos, se apropian de valores, ideas y narrativas de origen alternativo a pesar de su naturaleza crítica u opuesta con el fin de obtener beneficios económicos o algún tipo de legitimación. Con esto en mente, si partimos del supuesto de que el rock surgió como una cultura *underground* o alternativa que se volvió *mainstream* y masiva, entonces cabe preguntarnos ¿cómo opera esta contradicción? ¿La transición implica una pérdida o renuncia de su potencial disidente y contestatario? ¿Qué papel desempeñan los medios de comunicación en general y la radio en particular en ese proceso? ¿En qué medida una expresión determinada de rock es *underground* o *mainstream*?

Thomas Frank entiende la contracultura como un fenómeno de masas que se originó, por un lado, debido a cambios profundos en la base de la sociedad y, por otro, a causa de novedades propias de la cultura de masas, como los Beatles. Dado su inherente carácter masivo, naturalmente fueron estrellas de rock, celebridades rebeldes, actores millonarios y trabajadores de la industria de la cultura quienes se erigieron como los héroes de la contracultura. De igual forma, los momentos emblemáticos de aquella contracultura clásica se vieron atravesados por la industria cultural en tanto que tuvieron lugar en la televisión, la radio, el cine y los conciertos de rock. Frank considera que, con el paso del tiempo, el lenguaje, los valores y la música de la contracultura se han integrado a la cultura dominante, de modo que podrían parecer contrarios a lo que originalmente aspiraban.⁶ En este sentido, Juan

⁶ Frank, *La conquista de lo cool*, 2011, pp. 29-31.



Villoro brinda un ejemplo que ilustra de forma contundente la idea de Frank para el contexto mexicano de los años setenta:

Mira, era un momento paradójico porque había signos de rebelión sin posibilidad de que hubiera una auténtica contracultura. O sea, por ejemplo, la zapatería más famosa de México, El Taconazo Popis ¿no?, empezó a anunciar “los zapatos más popis a los precios más *hippies*” ¿no? Y empezaron a hacer zapatos trompudotes, súper audaces con tacón extra grande y cosas así. La moda, se empezó a adoptar el pantalón acampanado por supuesto. Apareció una revista como *Pop*, se llamaba así, que era una revista confusa desde el punto de vista de su valoración de la cultura [...] no era una revista muy contracultural si tenía a Raphael en la portada ¿no? Pero ahí de pronto se colaban los Dug Dug's, se colaban algunas informaciones, entonces había que estar pepenando estas cosas ¿no?⁷

La situación que plantea Villoro en su testimonio da cuenta de algunos aspectos importantes. En primer lugar, el fuerte impacto del estilo *hippie* de vestir en la moda *mainstream* de entonces. En segundo término, la apropiación del lenguaje y los símbolos contraculturales del hipismo por parte de iniciativas comerciales cuyo fin último era el lucro. Por último, la distribución y la convivencia e interacción de música que se consideraba *mainstream* y la música *underground*, ésta última con un acceso mucho más restringido a los medios y, por tanto, situada en una posición marginal y con una circulación más subterránea. Con todo, a pesar de la marginalidad y de los filtros impuestos por la cultura dominante respecto a lo que se consideraba redituable en términos económicos o moralmente aceptable para su distribución masiva, siempre hubo resquicios por los que se colaron distintas expresiones alternativas. “La máquina va a digerir todo, todo lo va a convertir en producto. Pero hay quien todavía de repente logra sublevarse”, comenta Óscar Sarquiz al respecto.⁸

Los medios de comunicación que han cubierto, difundido e informado sobre la cultura del rock se han enfrentado a una dicotomía similar. Esto es, la lucha entre el

⁷ Juan Villoro, entrevista citada.

⁸ Óscar Sarquiz, entrevista citada.

éxito comercial y la búsqueda de ganancias económicas frente a la generación de contenidos alternativos, propositivos, diferentes y significativos. Simon Reynolds se refiere a la prensa musical británica de los años setenta y ochenta en estos términos. Explica, por ejemplo, que importantes revistas y diarios de crítica musical como *Melody Maker*, *New Musical Express*, *Sounds*, entre otros, formaban parte de grandes corporativos de medios de comunicación. Sin embargo, dado que estos no conocían realmente la cultura del rock, dieron carta abierta para que editores y escritores de estos medios hicieran lo suyo. En otras palabras, estos medios eran completamente *mainstream* y corporativos en cuanto a propiedad y distribución, pero también eran profundamente *underground* en términos de contenido y actitud.⁹ Este ejemplo apunta hacia una zona compleja y dinámica en la que lo *mainstream* y lo *underground* no sólo conviven e interactúan entre sí, sino que incluso se alimentan mutuamente.

De acuerdo con Eric Zolov, la cultura del rock se diseminó por el mundo a través de canales tanto capitalistas como *underground*. Fue a través de ellos que se incorporó gradualmente a las distintas culturas locales que lo recibieron, en las cuales provocó efectos similares a los que tuvo en Estados Unidos, su lugar de origen. Así, aunado al contexto mundial de relativa prosperidad económica, crecimiento de las clases medias urbanas y “americanización” de la cultura, el rock se convirtió en una expresión juvenil global en torno a cuestiones como el conflicto intergeneracional, el rechazo del autoritarismo y la liberación del cuerpo. Además, en contextos de nacionalismos y economías en vías de desarrollo –como en América Latina–, el rock y la cultura que lo rodea fueron adoptados como agentes de modernidad que entraron en conflicto con los paradigmas de la cultura dominante.¹⁰

México desempeñó un papel de gran importancia en el proceso de internacionalización del rock. En este sentido, Zolov sostiene que, a diferencia de otros países en los que fue abierta y duramente reprimido, en México fue abrazado por intereses capitalistas tanto internos como externos, además de que contó con

⁹ Reynolds, *Después del rock*, 2010, pp. 23-30.

¹⁰ Zolov, *Refried Elvis*, 1999, pp. 8-9.

una relativa aprobación por parte del régimen. De esta manera, nuestro país estableció un considerable nivel de comercialización que constituyó un referente para el resto de América Latina. Esta situación particular del caso mexicano se explica por distintas razones. En primer lugar, la proximidad geográfica con Estados Unidos, país con el que comparte una frontera amplia en la que se detonan diversos y complejos fenómenos culturales. En segundo término, la presencia de artistas de origen mexicano que, por vía de la migración, actuaron como *insiders* en Estados Unidos. Por otra parte, el desarrollo de una próspera y poderosa industria de medios masivos de comunicación y, finalmente, una notable estabilidad política que contrastaba con lo que sucedía en el resto América Latina.¹¹

La contradicción entre lo alternativo y lo comercial es una condición que ha acompañado al rock desde su surgimiento. Su origen moderno, juvenil y novedoso lo llevó a colisionar con un orden social y moral desgastado, pero que todavía se mantenía en pie y lo veía con profunda desconfianza. Asimismo, las aceleradas transformaciones del medio siglo XX ayudaron a consolidar una industria musical masiva, basada en la grabación y producción de discos que eran distribuidos como objetos y como música reproducida y transmitida a través del aire por medio de la radiodifusión. De esta manera, aunque el rock en muchos sentidos suponía un elemento disruptor de las convenciones sociales y morales vigentes, lo cierto es que la industria de la música y los medios masivos lo difundieron de forma constante, pues no tardaron en percatarse de su potencial comercial ante un mercado juvenil que crecía y demandaba ese tipo de música.

El primer rock & roll que llegó a México no estuvo exento de esa contradicción entre lo alternativo y lo comercial. Era alternativo en la medida en que su cosmopolitismo lo enfrentaba a una cultura profundamente nacionalista, además de que el efecto que causó en los jóvenes chocaba con la moralidad de una sociedad católica, paternalista y autoritaria. Al mismo tiempo, era comercial en tanto que su carácter novedoso le acarreó éxito y popularidad, motivo por el cual fue ampliamente solicitado, vendido e imitado por artista locales que buscaban éxito e impulso para sus carreras. Óscar Sarquíz se refiere a esta situación de la siguiente

¹¹ *Ibid.*, pp. 9-11.



manera: “[...] pero pues el rock empezó a tener entrada en la medida en que había un mercado que buscaba rock. Pues el lucro lo llevó a eso. Eso fue desde el principio. Por eso...si yo oí a Elvis Presley en la radio, fue porque Elvis Presley estaba vendiendo en Estados Unidos y se veía la posibilidad de que vendiera en México. Y vendió, aunque luego también lo satanizaron”.¹²

A medida que el fenómeno juvenil de la contracultura clásica fue tomando forma y el rock mismo evolucionaba, comenzó a plantearse más claramente esa dicotomía entre lo que se consideraba genuinamente alternativo en contraposición a lo comercial. En sentido estricto cualquier manifestación musical contemporánea puede ser comercial. Esto debido a que, en términos generales, la música pasa por un proceso de grabación que resulta en la producción de distintos tipos de fonogramas –desde discos de vinil hasta archivos digitales–, los cuales son distribuidos y difundidos a través de diferentes medios –desde las antiguas rockolas hasta los servicios de *streaming* por internet de la actualidad–, práctica que está mediada por relaciones comerciales. En otras palabras, la música es un producto cultural que se compra y se vende.

Por otra parte, no se debe olvidar que producir una obra musical implica necesariamente la inversión de capital. No importa si es a través de los medios de producción cultural controlados por las grandes disqueras o por medios independientes con recursos técnicos limitados. Grabar música cuesta dinero. Además, los músicos y artistas tienen la necesidad de ganarse la vida. En caso de intentarlo a través de su arte, inevitablemente la creación musical se ve atravesada por procesos económicos de distintos niveles. Esto es, desde ventas millonarias de discos a través de los canales de la industria cultural hasta improvisadas presentaciones callejeras a cambio de algunas monedas.

Fernando Mejía propone el término *música popular-comercial* para referirse a aquella música derivada de la industria cultural que está constituida por un amplio conjunto de piezas musicales que, independientemente de su género o calidad intrínseca, son objeto de un proceso de compra-venta y de un proceso de promoción mediática. Además, en relación a los valores éticos, morales o las posturas políticas

¹² Óscar Sarquiz, entrevista citada.



que puede expresar en sus contenidos, esta música es un híbrido en el que interactúan o se combinan de formas complejas elementos que tienden a fortalecer la hegemonía y la reproducción de los valores de las clases dominantes o, por otra parte, elementos más o menos transgresores o que expresan valores o posturas diferentes a las de dichas clases. La difusión de esta música en la radio funciona como un fenómeno de hibridación en el que confluyen géneros musicales de orígenes diversos. Así pues, la música popular-comercial es un producto híbrido de consumo que busca llegar al mayor número posible de personas independientemente de las clases sociales a las que pertenecen. Por lo tanto, es *popular* en cuanto a fenómeno de consumo.¹³

Desde luego el rock y cualquiera de sus subgéneros no son ajenos a esta cuestión. Así se trate de una agrupación que goza de fama y éxito comercial que vende discos a gran escala, o de la banda más *underground* que hace producciones independientes, autogestionadas y que las distribuye directa y personalmente entre su público, hay relaciones comerciales de por medio. Esto incluso a pesar de que hacer *música comercial* no haya sido el objetivo o la intención central de los artistas. Sin embargo, más allá de si esta situación era obviada o francamente ignorada, siempre hubo una tendencia dentro de la cultura juvenil alrededor del rock a diferenciar las expresiones musicales *underground* y genuinamente alternativas de las comerciales y *mainstream*.

De acuerdo con Simon Reynolds, *underground* significa llevar un estilo de vida inconformista y en oposición al *establishment*. Este concepto y todo lo que se adscribe a él ha tenido una carga política en la medida en que está asociado a posicionamientos anticapitalistas, disidentes y, por lo tanto, de rechazo al *establishment*. Sólo hasta tiempos recientes es que dicha carga se ha ido erosionando, en buena medida a causa de la irrupción del internet y la difuminación de las fronteras entre aquello poco conocido o de difícil acceso y lo que no lo es.¹⁴ Así pues, la música alternativa es aquella que “elude lo comercial y lo corporativo,

¹³ Mejía, *El soundtrack de la vida cotidiana*, 2021, pp. 20-22.

¹⁴ Reynolds, *Después del rock*, 2010, pp. 204-205.



con la cual los fans se comprometen de forma activa trascendiendo el consumismo”.¹⁵

La música de rock oscila constantemente entre lo alternativo y lo comercial. En México tanto el rock de origen extranjero como el nacional fueron diferenciados por la oposición entre lo *underground* y lo *mainstream* y, al mismo tiempo, estuvieron en contacto con ambas zonas de la cultura popular contemporánea. En el caso del rock internacional hubo agrupaciones que gozaron de una amplia difusión y comercialización, como los Beatles, con todo y que eran de los mayores exponentes de la contracultura internacional clásica. Lo mismo se puede decir de los Rolling Stones, de los Doors y de numerosas bandas que eran dignas representantes de la cultura alternativa que encarnaba el rock al tiempo que significaban también grandes éxitos comerciales. No obstante, hubo también propuestas rockeras vanguardistas y experimentales con escaso éxito comercial y circulación limitada en los medios masivos mexicanos, situación que no era muy distinta a la que se enfrentaban en sus países de origen. De esta manera, artistas y agrupaciones como Frank Zappa, Velvet Underground o King Crimson eran prácticamente desconocidas en México y, en consecuencia, su circulación se restringía a canales *underground* o alternativos y a un circuito relativamente pequeño de *iniciados*.

El rock hecho en México, por otro lado, se difundió y comercializó ampliamente durante sus primeros años, entre fines de los años cincuenta y durante todos los sesenta. Sin embargo, a partir de la década de 1970 se tornó mayoritariamente *underground* en la medida en que comenzó a ser excluido de los grandes medios y se pusieron obstáculos a sus presentaciones en directo. Esto de ninguna manera significa que no haya tenido acceso a los medios de comunicación, a la grabación y producción de materiales discográficos o que no haya podido producir conciertos. Sin embargo, estamos hablando de ese periodo de marginación post Avándaro en el que se cerraron de golpe los canales de distribución que a inicios de los años setenta apenas se estaban formando. Además, esta etapa coincide con la aparición de la música disco, muy exitosa comercialmente, menos arriesgada en términos de exploración artística y prácticamente exenta de la carga rebelde y contracultural que

¹⁵ *Ibid.*, p. 202.



ostentaba el rock. Así, entre su propia popularidad y la animadversión del régimen y la sociedad hacia la cultura juvenil alternativa, la música disco desplazó al rock de los grandes medios. Sólo hasta la segunda mitad de la década de 1980 fue que apareció un rock mexicano que ya se puede considerar *mainstream*, alimentado por el relajamiento del régimen, un clima de apertura y el impulso comercial del rock a través de iniciativas como Rock en tu Idioma.

La radio fue un factor clave en la difusión y comercialización del rock y su cultura. Al consolidarse como una forma de comunicación específica con un lenguaje particular, la música se convirtió en uno de los elementos constitutivos de la radiodifusión. Dado este vínculo tan estrecho, durante el medio siglo XX la radio –especialmente la comercial– coadyuvó en la consolidación de la industria musical moderna, pues en muchos sentidos sirvió como un instrumento de las compañías discográficas para difundir y promover la música y los artistas que grababan e impulsaban. Por otra parte, la irrupción de la juventud como un sector diferenciado del resto de la sociedad que, además, tenía un considerable poder adquisitivo, reveló la existencia de un nuevo nicho de mercado que pronto comenzó a ser explotado por la industria del ocio y el entretenimiento. Como parte de ese proceso, la radio empezó a segmentar a sus audiencias para ofrecerles contenidos específicos a cada una de ellas. Por ello, a partir de que el rock hizo su aparición, como música eminentemente juvenil se convirtió en el estilo predilecto de la radio destinada a ese público.¹⁶

De acuerdo con Peter M. Lewis y Jerry Booth, al tratarse la radio de un medio de masas que se recibe individualmente, esa recepción individual es modulada por un sentir general de la *comunidad imaginada* de radioescuchas receptores de un determinado mensaje o contenido. Debido a esto, la radio funciona como un medio que impulsa la cohesión y la conformación de identidades colectivas.¹⁷ Así pues, dejando de lado los intereses y las relaciones económicas implícitas en la grabación, distribución y promoción musical, la radio resultó crucial para el rock porque difundió sus mensajes y su cultura. Con ello contribuyó a la formación de la identidad juvenil

¹⁶ Chignell, *Key concepts in radio studies*, 2009, pp. 33-37, Mejía, *El soundtrack de la vida cotidiana*, 2021, pp.66-68 y Lewis y Booth, *El medio invisible*, 1992, pp. 118-119.

¹⁷ Lewis y Booth, *El medio invisible*, 1992, p. 22.



en torno a él y a la generación de un imaginario y una tradición rockera que se ha transmitido y ampliado con el paso de los años.

Así como se puede diferenciar la música *mainstream* de la *underground*, también cabe hacer una distinción entre la radiodifusión de rock comercial y la alternativa. Dado que en México ha predominado el modelo de radiodifusión comercial, precisamente fueron las emisoras de este tipo las que absorbieron la demanda de música de rock. Es por ello que, debido a su naturaleza lucrativa, la oferta que brindaban solía ser reducida en términos generales y restringida a las propuestas que gozaban de popularidad y éxito o que podían llegar a tenerlo. Aunque es cierto que hubo presencia de rock vanguardista y experimental en las emisoras comerciales de radio juvenil, en realidad éste no formaba parte de la programación cotidiana, pues estaba destinado a espacios radiofónicos nocturnos con audiencias reducidas que, precisamente por esa razón, tenían un mayor margen de acción. En este sentido, Rodrigo de Oyarzábal considera que uno de los efectos que la radio tuvo sobre el rock fue que “lo dividió en dos ¿no?, el rock comercial y el rock alternativo o marginado, marginal...que en realidad es alternativo ¿no?”.¹⁸

Radio 590 La Pantera, Radio Éxitos y XEL Radio Capital son los ejemplos característicos de la radio rockera *mainstream*.¹⁹ En este sentido, Jordi Soler recuerda: “Estaban Radio Éxitos que tenía programas especiales, no es que tocaran rock, estaba también Radio Capital. Luego con el...después había otra que se llamaba La Pantera, pero tocaban...no te creas que eran estaciones de rock, de pronto metían ahí una cosilla de Grand Funk entre Gloria Gaynor y los Bee Gees, ésta era más o menos la programación”.²⁰ Ivan Nieblas, por su parte, en contraste con lo que comenta Soler, destaca la carga *underground* que, desde su perspectiva, tenían esas estaciones comerciales:

¹⁸ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada.

¹⁹ Mejía, *El soundtrack de la vida cotidiana*, 2021, pp.79-80.

²⁰ Entrevista a Jordi Soler, realizada por Alan Prats, Ciudad de México-Barcelona (por videoconferencia), 8 de marzo de 2022.

[...] recuerdo yo, por ejemplo, no me tocó a mí pero he leído ¿no?, y de lo que me cuentan mis jefes y demás, este, pues estaciones que transmitían pues la música que a ellos les gustaba ¿no?, que eran muy contadas...o por ejemplo, ya existía Radio Capital que era como la estación más *under*, digamos, este, y ahí ponían pues lo que a ellos...a lo que a mi mamá le gustaba principalmente ¿no?, que era la onda gruesa, te digo, este, el Grand Funk, este, Arthur Brown ¿no?, este, ponían “In-A-Gadda-Da-Vida” completa que era una cosa *futa*, impensable, porque cómo una canción de 16 minutos en la radio, no no pues contra todos los cánones establecidos ¿no? Pero solamente se podía hacer en un programa que pasaba pues casi casi a la media noche cuando ya las audiencias, este, que daban de comer, digamos, a los de las estaciones pues no estaban ¿no?²¹

¿Y qué hay de la radiodifusión de rock alternativa? Si la radio comercial no estaba del todo abierta a las propuestas *underground* del rock tanto internacional como nacional, ¿qué radio les dio cobijo e impulso? Con alguna excepción en la radio privada, contrario a lo que podría pensarse, paradójicamente fue la radio pública y cultural la que generó espacios rockeros tanto especializados como otros que no lo eran, pero que dieron amplia cabida al rock. Si bien distaron mucho de ser vanguardistas o radicales en términos de formatos radiofónicos, su importancia radica en el hecho de que se abrieron a programar y transmitir propuestas musicales alternativas y en la forma de abordarlas y presentarlas.

En este sentido, eran emisiones que rompían con la fórmula predominante de radio musical *presentador + canción + anuncios* para dar énfasis a la música, la cual se basaba en propuestas rockeras que estaban fuera del circuito comercial. Asimismo, la música era presentada con mayor profundidad, pues solían destacar su contexto de producción, las trayectorias de los artistas y agrupaciones, así como su importancia o relevancia en términos culturales. Algunas de estas producciones incluían entrevistas regulares u ocasionales, de forma que sirvieron como foros en los que se les dio voz a músicos y artistas para expresarse. Además, dado que se trataba de radio pública, no dependían de la publicidad para obtener ingresos, de modo que no se transmitían comerciales.

²¹ Ivan Nieblas “El Patas”, entrevista citada.



En lo referente a cantidad y presencia, estos espacios representaban apenas una pequeña fracción del total de la programación de emisoras como Radio UNAM, Radio Educación o las estaciones del Instituto Mexicano de la Radio (IMER). Al respecto, Alain Derbez recuerda que “en ese entonces, además, en las radios culturales había un poco esta idea de que la guitarra eléctrica era un enemigo ideológico ¿no? Entonces, tampoco programar música de rock era algo muy viable”.²² Sin embargo, aunque de manera limitada si se quiere, ese cerco se rompió con el ingreso a dichas emisoras de jóvenes que habían crecido escuchando rock, los cuales formaban parte de la cultura juvenil alternativa y, en esa medida, trataron de ponerla en práctica y difundirla a través de los espacios que presidieron y las actividades que realizaron en la radio. En este sentido, resulta interesante cómo Ivan Nieblas, en su calidad de radioescucha de aquella radio rockera, se refiere a los programas especializados de la radio pública como resultado de una relación condescendiente entre la radio y el rock:

[...] y pues los intentos de siempre que hubo en Radio UNAM y en Radio Educación ¿no?, que como eran de un corte más académico el rock ahí como que tenía pues tres-cuatro espacios ahí que... *futa*, pues no era música muy culta que digamos ¿no?, pero pues se le daba espacio como por tener la diversidad y, este, como que siempre... ¿sabes qué en general?, como que siempre ha sido muy condescendiente el medio radiofónico con el rock ¿no?, o sea, como que “bueeeno, pues tenemos que tener un programa de rock, pues órale ya”.²³

Estas condiciones de la radiodifusión de rock en la radio pública deben entenderse en el marco de la crisis que el régimen priista atravesó a partir de la década de 1970. Su paulatina pérdida de legitimidad a causa del autoritarismo, la represión, los cada vez más frecuentes escándalos de corrupción y el deficiente manejo de la economía nacional lo obligaron a ceder en distintas cuestiones, pues buscaba proyectar una imagen de tolerancia, diversidad y apertura democrática. De esta manera, cuando se abrió la oportunidad, ésta fue aprovechada por esos

²² Entrevista a Alain Derbez, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 25 de marzo de 2022.

²³ Ivan Nieblas “El Patas”, entrevista citada.



jóvenes rockeros que incursionaban en la radiodifusión y que llevaron el rock consigo hasta las entrañas de las emisoras del estado. Desde ahí lo hicieron llegar a otros jóvenes que, como ellos, participaban de la cultura *underground* de la Ciudad de México, pero que no tenían muchas opciones para escuchar esa música que se había vuelto una parte muy importante de sus vidas. Fue así como esos programas de las estaciones de radio públicas –tanto los especializados en rock como lo que simplemente lo incluían como parte de su programación– se convirtieron en verdaderos nichos de la cultura juvenil alternativa que, irónica y paradójicamente, fueron producidos y financiados desde las instituciones del estado.

Rock al aire: La radiodifusión de rock alternativa de la Ciudad de México, 1975-1996

La radiodifusión de rock alternativa de la Ciudad de México se situó en el centro de la contradicción entre el *underground* y lo *mainstream*. Entre las décadas de 1970 y 1990 estuvieron al aire distintas producciones radiofónicas de emisoras públicas que dieron un fuerte impulso al rock. Se trata de programas que, por un lado, se especializaron en este género musical y, por otro, de emisiones que, si bien no estaban centradas en él, lo incluyeron como una parte importante de su oferta musical. Fue una radiodifusión alternativa en la medida en que se encargó de difundir expresiones *underground* de rock extranjero y nacional que no circulaban en la radio comercial y que, por lo tanto, eran poco o nada conocidas. Sin embargo, se vinculaba con lo *mainstream* en tanto que formaba parte de canales oficiales y en que contribuyó en el salto al éxito comercial de algunas agrupaciones mexicanas, especialmente a partir de la segunda mitad de los años ochenta, cuando el rock tuvo un fuerte impulso comercial y empezó a tener una aceptación más amplia entre los gustos del público.

En ese periodo amplio que abarca las fases de marginación, resurgimiento y popularización del rock, los programas de radio rockeros transmitieron una música que culturalmente se asocia a la rebeldía juvenil y a la subversión de la moral y los valores tradicionales. Además, en el contexto mexicano por mucho tiempo se le atribuyó un discurso extranjerizante e incluso se le consideró como una herramienta

de penetración cultural imperialista. No obstante, para quienes formaban parte de la cultura juvenil alternativa, el rock significó en muchos sentidos un mensaje de liberación y una herramienta que fomentaba el inconformismo y el pensamiento crítico dentro de una sociedad autoritaria, moralmente conservadora e intolerante con lo diferente. Por ello, dichas producciones cobran especial relevancia ante el hecho de que difundieron este tipo de mensajes a través de instituciones oficiales, especialmente durante un periodo en el que la cultura dominante desconfiaba del rock y era hostil con la cultura juvenil alternativa. Además, la mera existencia de estas emisiones demuestra que la música de rock no estaba prohibida, como suele pensarse. De lo contrario habría sido imposible su presencia en la radio pública. Esto también puede explicar en parte la ausencia de radios libres o piratas asociadas a la cultura juvenil alternativa.

La mayor ventaja de los programas de radio rockeros de la radio pública fue precisamente su carácter público. A pesar de centrarse en la difusión de un estilo musical que en sentido estricto forma parte de la *música popular-comercial*,²⁴ al pertenecer a medios de comunicación públicos, estas producciones radiofónicas no basaban su programación en el éxito comercial o las posibles ganancias por publicidad. Esto les permitió explorar y transmitir un amplio abanico de expresiones rockeras, desde las más experimentales y vanguardistas hasta las más sencillas y digeribles, tanto extranjeras como locales, de artistas reconocidos y emergentes. Esta situación fue favorecida por el enfoque cultural que caracteriza al modelo público de radiodifusión.

La radio pública esencialmente se basa en la premisa de brindar un servicio a la comunidad y a la nación, razón por la cual no persigue fines de lucro. Como servicio público busca la universalidad del servicio y del interés, es decir, que llegue a toda la población y que la programación atienda todos los gustos e intereses. De ahí su enfoque eminentemente cultural, con el cual promueve la difusión de la cultura en todo su esplendor y diversidad. De ello se deriva también la inclusión de programas especializados en rock o de diversidad musical que incluían al rock como parte de su oferta, los cuales estaban destinados principalmente al público juvenil.

²⁴ Mejía, *El soundtrack de la vida cotidiana*, 2021, pp. 20-22.



Idealmente debe estructurarse de manera que fomente la calidad de las producciones radiofónicas con el fin de impulsar una competencia en la mejora de la programación más que una competencia numérica. Asimismo, este tipo de radiodifusión supone un distanciamiento de los intereses creados, especialmente de los gobiernos en turno.²⁵

De acuerdo con Josefina Vilar, el acto de hablar a través de la radio representa un objeto de deseo y un ejercicio particular del poder, el cual se enfrenta de distintas formas a los mecanismos de exclusión generados por la sociedad. Estas cuestiones “pueden provocar miedo y represiones, reales o imaginarias, personales o colectivas”.²⁶ En este sentido, debemos entender a la cultura –y a la radiodifusión como parte de ella– en los términos propuestos por Zygmunt Bauman, es decir, como un campo de lucha, resistencia y dominación. De acuerdo con Bauman existe una paradoja entre los creadores de cultura y los administradores, pues los primeros son en lo general una especie de críticos naturales del sistema que los segundos defienden de forma natural. Aunque son antagónicos entre sí, se complementan y se necesitan mutuamente.²⁷

En el caso del tema que nos ocupa, esos creadores de cultura a los que se refiere Bauman son tanto los músicos y artistas como los propios realizadores de radio. De esta manera, hay que entender las producciones radiofónicas como productos culturales que contienen mensajes, posturas, ideas y posicionamientos propios. Por ello es importante tener en cuenta la intencionalidad de quienes los presiden, los objetivos que persiguen y la posición que asumen como comunicadores. Los testimonios de los informantes entrevistados para esta investigación brindan indicios en este sentido.

Por ejemplo, todos coinciden en que la radio en México ha sido en general de mala calidad a causa de la preponderancia de la radio comercial.²⁸ Así pues, aunque no necesariamente lo mencionan de forma explícita, sus relatos dejan ver que parte

²⁵ Lewis y Booth, *El medio invisible*, 1992, pp. 31-34.

²⁶ Vilar, “Las censuras en la radio”, 1990, p. 84.

²⁷ Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, 2013, pp. 83-84.

²⁸ Se estima que, al iniciar la década de 1990, el 87.7% de las emisoras radiofónicas que operaban en México eran concesionadas y, por lo tanto, se adscribían a un perfil privado cuyo objetivo principal era el lucro. Véase Romo, *La otra radio*, 1990, p. 3.

de su quehacer radiofónico partía de una búsqueda intencionada de hacer cosas diferentes y fuera de lo convencional. Si bien no podían desmarcarse por completo de los límites impuestos por el régimen y la cultura dominante, ya que pasarse de la raya hubiera significado perder sus espacios al aire, todos refieren haber asumido una actitud de cautelosa rebeldía y resaltan un sentido de cohesión, libertad y diversidad que promovían en sus programas de radio a través de la música de rock. Juan Villoro, por ejemplo, expone sus recuerdos e impresiones sobre la oposición cultural al rock, la ambivalencia del régimen que permitía la apertura y la libertad de expresión en la radio pública y el sentido que daba al programa que producía:

Mira, había por un lado...algunas personas consideraban que el rock era inmoral y todo eso, pero Radio Educación tenía bastante apertura respecto a esos temas ¿no? Entonces, había programas de sexualidad, había programas de...te digo, muy orientados hacia una política más como de izquierda porque, tú sabes que el PRI tenía la enorme habilidad de incorporar todo aquello que se le oponía. Entonces, una manera de hacerlo era decir “pues tengamos una estación liberal y progresista y no pasa nada”, ahí está todo el...se expresa. Nuestra oposición más fuerte dentro y fuera de la estación era de la izquierda más sectaria, porque consideraban que el rock era un instrumento de...“instrumento de penetración imperialista”, era la frase canónica ¿no?, y nos lo decían una y otra vez. Pero yo creo que nuestro programa tenía un sentido muy libertario sin ser ideológicamente comunista o guerrillero o nada que se le pareciera, pero tenía esa línea. A tal grado que una de nuestras máximas satisfacciones fue que nos pidieron llevar el programa a Chile durante la dictadura de Pinochet. Porque nos dijeron “este programa lo podemos transmitir en Chile, porque habla de rock y de cosas pero todo el mensaje es un mensaje de transformación, de libertad, de democracia, etcétera”. Y eso fue pues una de las cosas más alentadoras para nosotros [...] Entonces ese mensaje transformador del rock a mí me parece que, pues, que podía llegar a mucha gente.²⁹

Por su parte, respecto a ese campo de lucha que es la radiodifusión pública, Alain Derbez comenta:

²⁹ Juan Villoro, entrevista citada.



Y creo que es lo que nosotros hicimos en *La noche de un día difícil* mucho tiempo ¿no?, o sea, todo el tiempo. Nunca cedimos, pero tampoco tuvimos...ni nos abandonábamos a la mística de la hermana de la caridad, que no era nuestra intención, ni tampoco nos abandonábamos a la rebeldía *per se*, nada más por ser así. Porque entonces sabíamos que a los dos segundos dejabas de estar ¿no?, entonces, había que ser muy inteligente. Yo siempre he pensado en hacer una radio muy responsable, muy cuestionadora, pero también muy responsable, muy consciente.³⁰

Rodrigo de Oyarzábal, por otro lado, se refiere a su labor en la radio como un enlace con la sociedad y destaca la función de las emisoras públicas como medios de comunicación al servicio de la ciudadanía:

[...] yo por ejemplo, todo lo que me llegaba, todo lo que...todo, absolutamente todo lo que me llegaba...me llegaban de repente unos cassettes muy mal grabados, de repente...todo lo saqué al aire. Porque como comunicador en una estación pública y cultural como es Radio Educación, sabes que no eres el “tira netas”. Tú eres un facilitador de espacios, entonces tú debes facilitar espacio a la ciudadanía para que se exprese. Entonces, tú...éste es tu cassette que grabaste en la grabadora más pinche que encontraste porque no tenías otra, pero es tu trabajo, llegas con eso y yo lo tengo que sacar al aire. Ya que la gente diga “me gusta” o “no me gusta”, pero yo tengo que sacarlo al aire ¿por qué?, porque soy facilitador de espacios, no por otra cosa [...] Porque además, a diferencia de la radio comercial, y más una radio cultural y educativa y formativa y pública como Radio Educación, pues está abierta ¿no?, y por supuesto no tienen que darte más que su cassette, nada más. Están pendientes si van a salir, cuándo van a salir. Entonces, tú desde acá estás viendo también cómo darle forma a todo.³¹

Ahora bien, ¿cuáles fueron esos programas de la radiodifusión de rock alternativa de la Ciudad de México? Aunque no son los únicos, para esta investigación logré identificar plenamente cuatro programas de radio, a los cuales

³⁰ Alain Derbez, entrevista citada.

³¹ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada.

tuve acceso de forma directa. Es decir, producciones radiofónicas que pude escuchar y analizar directamente, pues los fonogramas que las contienen se encuentran resguardados en la Fonoteca Nacional de México (en adelante FNM) o disponibles en línea en los sitios web de sus respectivas emisoras. Se trata de los programas *Rock en Radio Universidad* y *Rock marginal* de Radio UNAM, *El lado oscuro de la luna* de Radio Educación y *Música en la sombra* del IMER. Por otra parte, en el curso de la investigación tuve referencia de otros cuatro programas a los que, desafortunadamente, no logré tener acceso debido a la ausencia de registros fonográficos. Dado que fueron mencionadas por algunos de los informantes entrevistados como parte de sus trayectorias en la radiodifusión, serán abordados en las siguientes páginas únicamente a través de sus testimonios. Este es el caso de *La noche de un día difícil* y *En el rol de todos los días* de Radio Educación y *Tribuna musical* y *Banda rockera* del IMER.

La estación Rock 101 merece una mención aparte. Dada la importancia que se le atribuye, era mi intención indagar sobre su programación incluso desde que el presente trabajo se encontraba en fase de proyecto. Sin embargo, al no poder acceder a los registros fonográficos de sus programas me resultó imposible plantearlos como unidades, por lo que decidí abordarla en su conjunto como entidad radiofónica. Esta decisión no fue del todo arbitraria, pues descansa en el hecho de que, en contraste con las radiodifusoras públicas antes mencionadas, Rock 101 fue una estación privada que definió su identidad y su perfil alrededor de la cultura del rock –aunque no sólo programó ese tipo de música–. Además, es relevante porque fue una parte sustancial de la práctica radiofónica de uno de los informantes entrevistados y es mencionada en distintos sentidos por el resto de ellos.

Ya hemos dicho que la radiodifusión alternativa de rock tuvo un peso especial en la radio pública. En este sentido, primero tenemos que destacar la radio universitaria, ya que fungió como un verdadero refugio para el rock. En esencia este tipo de radio responde directamente a la función de extensión académica y difusión cultural de las universidades. De esta manera, sus tareas se centran en la difusión de la cultura, la ciencia, el pensamiento y los saberes derivados de las actividades universitarias. En México comenzó precisamente con la inauguración de Radio

UNAM, que inició sus transmisiones el 14 de junio de 1937 en la frecuencia 860 de amplitud modulada. Se trata de la emisora universitaria más antigua del país, con una historia amplia y una presencia e influencia significativas en el contexto nacional.³² En 1968, al calor de la efervescencia estudiantil, abrió sus micrófonos a la participación de los jóvenes estudiantes con programas como *El movimiento estudiantil informa*, de carácter informativo, y *La respuesta está en el aire*, de corte musical, el primer programa de rock en Radio UNAM.³³

En 1975 entró al aire *Rock en Radio Universidad*, programa producido por Óscar Sarquiz, quien asegura que fue una especie de continuación de *La respuesta está en el aire*, emisión en la que también participó.³⁴ *Rock en Radio Universidad* fue un programa especializado en rock que se transmitió durante una década. En él se presentaban sobre todo propuestas musicales rockeras de origen extranjero y nacional que no circulaban en el *mainstream*. El formato era muy sencillo, pues consistía en una breve presentación del grupo, artista o tema en cuestión por parte del locutor, quien brindaba información sobre sus trayectorias y/o contextualizaba el material musical que se escucharía en la emisión. En algunas ocasiones se realizaban entrevistas que eran transmitidas al aire y se acompañaban con piezas musicales del artista o banda entrevistada. Por lo general se adoptaba este formato cuando se trataba de agrupaciones mexicanas.

Como productor, Óscar Sarquiz se encargaba de los contenidos y del diseño de producción. Él seleccionaba la música y escribía el guion que era leído por un locutor. La voz de Sarquiz no se solía escuchar durante las emisiones, a excepción de las entrevistas que él mismo realizaba. Los programas tenían una duración de treinta minutos y la producción era relativamente sencilla, ya que no había rúbrica musical del programa ni se utilizaba un fondo musical que acompañara la voz del locutor en segundo plano. El elemento más importante de las emisiones era sin duda la música, a la cual se le daba la mayor parte del tiempo de la transmisión. Por

³² Romo, *La otra radio*, 1990, pp. 36-37.

³³ Óscar Sarquiz, entrevista citada y "Radio UNAM cumple 85 años de transmitir cultura", en *Gaceta UNAM*, secc. Cultura, México, 13 de junio, 2022, <<https://www.gaceta.unam.mx/radio-unam-cumple-85-anos-de-transmitir-cultura/>>. [Consulta: 15 de agosto de 2022].

³⁴ Óscar Sarquiz, entrevista citada.



tanto, las intervenciones del locutor eran breves y sucintas, excepto cuando se trataba de entrevistas, pues en esos casos se daba más espacio a las conversaciones emanadas de ellas.

Situado en su propio contexto de realización y visto en retrospectiva, *Rock en Radio Universidad* es una producción por demás interesante en términos de los contenidos que ofrecía. Había, por ejemplo, programas dedicados a las novedades rockeras provenientes del exterior, como aquella emisión de septiembre de 1976 en la que se presentaba a la banda punk estadounidense The Ramones y su disco debut como exponentes de un nuevo estilo de música de rock basada en el regreso a la sencillez en el sonido y la indumentaria.³⁵ Otros ejemplos destacados en este sentido son los programas dedicados al rockero vanguardista Frank Zappa. En uno de noviembre de 1978 se presentó su álbum *Studio Tan*³⁶ y en otro de junio de 1981 el álbum *Tinseltown Rebellion*,³⁷ respectivamente sus producciones discográficas más recientes por entonces. Este tipo de emisiones nos hablan de una programación de rock especializada, *underground*, diversa y con un profundo sentido de actualidad, algo muy raro en la radio comercial del momento.

Rock en Radio Universidad ofrecía también programas temáticos en los que se abordaba algún tema relacionado con el rock y se acompañaba con música *ad hoc*. Un ejemplo interesante en este sentido es la emisión titulada “La música pop en México”, transmitida en agosto de 1977. En ella se presentó a seis artistas y agrupaciones que, desde la perspectiva de los productores del programa, eran dignos representantes de la música comercial. La editorialización en este tipo de emisiones se hacía especialmente manifiesta, pues las posturas y opiniones de los productores se veían reflejadas en las intervenciones del locutor. Así fue presentado aquel episodio sobre la música pop en México:

³⁵ *Rock en Radio Universidad*, “Los Ramones”, México, 8 de septiembre de 1976, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0058234.

³⁶ *Rock en Radio Universidad*, “Frank Zappa”, México, 6 de noviembre de 1978, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0058455.

³⁷ *Rock en Radio Universidad*, “Frank Zappa”, México, 24 de junio de 1981, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0080747.

En México el desarrollo de la música convencionalmente llamada pop, es decir, comercial, ligera, juvenil, masivamente difundida, creada para el pueblo y pocas veces por el pueblo, corre parejo con el de las fuentes extranjeras que ha imitado desde un principio. Curiosos del efecto que ejercen la oferta y la demanda sobre los intérpretes pop mexicanos, hemos escogido para este programa sólo seis entre los pocos que han logrado permanecer activos de una u otra manera. Como veremos, la comparación entre sus primeras grabaciones y aquellas que los han mantenido populares puede arrojar algo de luz sobre los requisitos del éxito pop en nuestro país.³⁸

Otras propuestas peculiares e interesantes dentro de los programas temáticos de *Rock en Radio Universidad* fueron las emisiones con las que exploraron los orígenes de la radio de rock. En sentido estricto, estos especiales eran una suerte de radio dentro de la radio, pues transmitieron de forma íntegra programas de radio estadounidenses para entonces ya clásicos. En septiembre de 1979, por ejemplo, transmitieron una emisión de 1956 del programa que Robin Seymour transmitía desde la WKMH de Dearborn, Michigan,³⁹ y en diciembre del mismo año hicieron lo propio con una emisión de 1964 del programa que Johnny Holliday hacía para la WHK de Cleveland, Ohio.⁴⁰

Había otras emisiones de *Rock en Radio Universidad* en las que, además de presentar la música de algún artista o banda, se incluía una sección con noticias y actualidades del rock. Por ejemplo, en un programa de julio de 1975 dedicado a la banda británica de jazz-rock Zzebra, se incluyó un segmento informativo en el que se destacaba que se había confirmado la cancelación de la visita a México de los Rolling Stones. La noticia fue presentada de la siguiente manera:

Pasando ahora a nuestro segmento informativo diremos a ustedes que ha sido confirmada la cancelación de la visita a México de los Rolling Stones por parte de una

³⁸ *Rock en Radio Universidad*, "La música pop en México", México, 28 de agosto de 1977, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0058313, min. 1:18-2:03.

³⁹ *Rock en Radio Universidad*, "La radio con Robin Seymour, 1956", México, 24 de septiembre de 1979, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0080567.

⁴⁰ *Rock en Radio Universidad*, "Recordando la radio del rock en 1964 desde WHK en Cleveland", México, 3 de diciembre de 1979, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0080584.

fuente directamente involucrada en su gira mundial. La cancelación, que habrá de decepcionar seguramente a los miles de aficionados que esperaban con incredulidad los tres conciertos anunciados en el Auditorio Nacional, fue provocada aparentemente porque los Stones se cansaron de afrontar las constantes trabas de inmigración que se les opusieron. De esta manera, los aficionados al rock habrán de consolarse con las anunciadas presentaciones de Chicago y Procol Harum, para las que no se ha fijado aún ni fecha ni escenario. Esto es si no surgen similares dificultades imprevistas para la realización de esos conciertos.⁴¹

Esta noticia es sumamente interesante porque llama la atención sobre el ambiente en torno a los conciertos en la Ciudad de México. Por un lado, ayuda a desmontar el relato dominante sobre la supuesta prohibición del rock y los conciertos durante los años setenta. Por otra parte, si bien advierte sobre la situación de marginación y precariedad que atravesaba el rock durante la década, demuestra también que sí había conciertos de agrupaciones internacionales en México, contrario a lo que se piensa comúnmente. En el mismo sentido, otra emisión de *Rock en Radio Universidad* de febrero de 1981 dedicada a la banda británica Whitesnake contiene una editorialización al respecto de los conciertos en México.

Whitesnake fue fundada por David Coverdale, quien fuera vocalista de la banda Deep Purple entre 1973 y 1976. En este sentido, al presentar una de las canciones del programa, se escucha al locutor decir: “Escuchamos ‘Come on’, ‘Ándale’, con el verdadero Deep Purple y no con la farsa que trajeron los negociantes del rock subdesarrollado quienes lo programan en el Distrito Federal”.⁴² Asimismo, en su siguiente intervención agrega: “Este programa va dedicado especialmente a los fans de Deep Purple que asistieron al fiasco organizado en la Ciudad de los Deportes el año pasado y también a los que no fueron por presentir ya la burla de que serían objeto”.⁴³ Jordi Soler se refiere a este episodio y a la cuestión de los conciertos en México en estos términos:

⁴¹ *Rock en Radio Universidad*, “Zebra [sic], noticias de rock”, México, 4 de julio de 1975, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0058036, min. 11:36-12:25.

⁴² *Rock en Radio Universidad*, “Whitesnake en concierto”, México, 20 de febrero de 1981, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0080706, min. 3:47-3:57.

⁴³ *Ibid.*, min. 13:38-13:50.



Bueno, para un entusiasta del rock era un ambiente verdaderamente claustrofóbico, había muy poca cosa ¿no? Había unos conciertos muy modestos en el gimnasio de Coyoacán por ejemplo ¿no?, donde tocaban estas bandas que te digo. O luego había conciertos que pretendían ser masivos, pero que terminaban siempre con la policía desalojando el graderío ¿no? Era tremendamente frustrante ¿no? Me acuerdo que además había grandes chapuzas. Por ejemplo, una vez en el estadio, entonces se llamaba de la Ciudad de los Deportes y que después fue el del Atlante, ahí a lado de la Plaza México, un día se anunció que venía Deep Purple y nosotros...bueno, yo sin ser muy fan de Deep Purple pero lo que quería era ver músicos de verdad. Hicimos todo sacrificio para ir a ese concierto, horas de colas, una serie de humillaciones con la policía y cuando salió Deep Purple resulta que era...que eran unos chicos mexicanos que hacían covers de Deep Purple. Pasaban estas cosas. Y cuando la gente empezó a protestar, cuando empezamos a protestar, la policía nos echó. Nadie te devolvía el dinero, nadie te daba explicaciones. Era una vida verdaderamente sufrida.⁴⁴

Por último y no por ello menos importante, también estaban los programas de *Rock en Radio Universidad* dedicados al rock mexicano. En ellos se solía presentar tanto a artistas o bandas por entonces emergentes como las novedades de otros que ya contaban con cierta trayectoria. Esto a través del formato habitual –que era la presentación del locutor y la programación musical– o mediante entrevistas. Aunque algunas de esas emisiones serán abordadas con mayor detalle en el siguiente apartado, por lo pronto cabe adelantar que resultan muy reveladoras en tanto que dan luz sobre las ideas que había sobre la naturaleza y la situación del rock mexicano en ese momento, tanto por parte de los radiodifusores como de las propias bandas y artistas.

Otro de los programas especializados en rock de Radio UNAM fue *Rock Marginal*. Era producido por Walter Schmidt y estuvo al aire entre 1981 y 1991. Como su propio nombre lo indica, su oferta musical estaba centrada en la música de rock que no tenía cabida en el circuito *mainstream*. En este ámbito fue mucho

⁴⁴ Jordi Soler, entrevista citada.



más osado que la mayoría de los espacios radiofónicos de rock alternativos de su tiempo, pues se dedicó a programar una amplia gama de estilos de rock *underground*. Desde propuestas altamente vanguardistas, experimentales y sin potencial comercial –como el rock progresivo o el movimiento de Rock en Oposición– hasta los sonidos por entonces más actuales y de avanzada que eran ignorados en la radio comercial –como el punk, la new wave o el synth pop–. Se abordaban grupos y artistas tanto extranjeros como mexicanos, emergentes o ya reconocidos y/o consolidados. No obstante, el punto fuerte de *Rock marginal* era la música *underground* de actualidad, de la cual solía presentar completos los discos que se iban publicando, a veces incluso antes de que salieran a la venta.

En términos de formato no era muy distinto de *Rock en Radio Universidad*. Básicamente consistía en una presentación del artista, banda o tema en cuestión que daba pie a la programación musical, en ocasiones con una segunda intervención del locutor con algunos comentarios finales. A diferencia de aquel, *Rock marginal* mantuvo este formato siempre, ya que nunca incluyó entrevistas u otro tipo de recursos. Sin embargo, a pesar de la falta de participación directa de los artistas y agrupaciones en los micrófonos, en numerosas ocasiones los guiones desarrollados por Schmidt estaban basados en las entrevistas que él mismo realizaba a las bandas por su cuenta. El programa tenía un carácter claro de difusión, muy informativo y monográfico respecto al tema que se trataba, con un tono un tanto serio y con editorialización ocasional. Walter Schmidt se encargaba del guion, la selección musical y el diseño de producción, mientras que la realización propiamente dicha corría a cargo de locutores y operadores de la plantilla de Radio UNAM. Por ello el equipo de producción podía variar de programa en programa. Las emisiones duraban treinta minutos y se transmitían por las tardes una vez a la semana.

En entrevista, al hablar sobre su propia práctica radiofónica y la época en que estuvo al frente de *Rock marginal*, Schmidt comenta lo siguiente:

Porque este programa de Radio UNAM que hice cuando estuvo al principio...al principio estuvo, como te decía, Eduardo Ruiz Saviñon en producción, pero él salió

de Radio Universidad pero el programa continuó. Entonces, yo estuve haciendo ese programa más de diez años. Pero el orgullo que tengo más que nada, así sea bueno o malo, es que nunca dejó de pasar en los diez años [...] Entonces, pues el programa estuvo, este, estuvo...se hizo durante diez años, un poco más de diez años en los que se promovió mucho el rock, este, progresivo, el rock de vanguardia, el llamado Rock en Oposición, porque hubo un movimiento de Rock en Oposición en los setenta en el que participaron nada más cuatro-cinco grupos que eran Etron Fou Leloublan de Francia, Stormy Six de Italia, Samla Mamma Manna de Suecia, Henry Cow de Inglaterra y Univers Zero de Bélgica. Entonces, esos cinco grupos formaron todo un proyecto que era el Rock en Oposición y lo estuve yo promoviendo en radio. Digo, porque si el interés es dar...quién...si alguien pasó el Rock en Oposición en su momento fui yo. No había nadie más ni tenían el contacto. Además, yo tenía contacto directo con los músicos, con, por ejemplo, Chris Cutler, que era el principal y es todavía ¿no?, la persona que está detrás de Recommended Records [...] En primer lugar fue con Chris Cutler, que tuve una muy buena relación con él. Entonces, él tenía...por lo esto de Rock en Oposición y de Recommended Records, él tenía un directorio de grupos con las direcciones de los diferentes grupos. Entonces, me pasó ese directorio por correo, agarré ese directorio y así les fui escribiendo a estos grupos, a Univers Zero, a Samla, a Etron Fou. Todos esos grupos aparecieron en la revista *Sonido* y también aparecieron en mi programa de radio. Entonces, por eso pongo hincapié en esto de Rock en Oposición, porque fueron grupos que me interesaban mucho y que les di yo mucha cabida dentro del programa. Y el objetivo primordial era, pues presentar cosas que no se escuchaban en la radio comercial. Entonces, también apoyé bastante a las cosas que salían de rock mexicano en ese momento y las pasaba en el programa [...]⁴⁵

En una década de transmisiones fueron muchas y muy diversas las propuestas musicales que sonaron a través de *Rock marginal*. El punto en común a todas ellas siempre fue esa condición *underground* o marginal con respecto al *mainstream*. En este sentido, por ejemplo, hubo emisiones con las que se presentó al público juvenil mexicano las muestras experimentales y vanguardistas del movimiento europeo de Rock en Oposición. Es decir, programas especiales dedicados a proyectos como

⁴⁵ Entrevista a Walter Schmidt, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 23 de febrero de 2022.



Etron Fou Leloublan de Francia,⁴⁶ Samla Mammás Manna de Suecia,⁴⁷ Univers Zero de Bélgica⁴⁸ o Henry Cow de Inglaterra.⁴⁹ Hubo también programas con los que se exploraba el rock progresivo y experimental de artistas y bandas como Captain Beefheart de Estados Unidos⁵⁰ o Greg Lake,⁵¹ Yes,⁵² Mike Oldfield⁵³ y Robert Wyatt⁵⁴ de Inglaterra.

Entre las emisiones dedicadas a las novedosas propuestas y sonidos de la actualidad del rock internacional, se presentaron sobre todo bandas británicas como Ultravox,⁵⁵ Bauhaus,⁵⁶ The Cure,⁵⁷ Yazoo,⁵⁸ XTC,⁵⁹ The Police,⁶⁰ Depeche Mode,⁶¹ Siouxsie And The Banshees,⁶² entre muchas otras. Asimismo, también se ofrecieron programas dedicados a otros géneros más pesados, pero también innovadores,

⁴⁶ *Rock marginal*, "Etron Fou Leloublan", México, 10 de abril de 1981, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019809.

⁴⁷ *Rock marginal*, "Samla Mammás Manna", México, 24 de abril de 1981, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019813.

⁴⁸ *Rock marginal*, "Univers Zero", México, 19 de junio de 1981, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019820.

⁴⁹ *Rock marginal*, "Henry Cow", México, 29 de noviembre de 1990, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0022911.

⁵⁰ *Rock marginal*, "Captain Beefheart", México, 31 de diciembre de 1987, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0022619 y *Rock marginal*, "Captain Beefheart", México, 7 de enero de 1988, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0022620.

⁵¹ *Rock marginal*, "Greg Lake", México, 1 de enero de 1982, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019898.

⁵² *Rock marginal*, "Yes", México, 16 de marzo 1984, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020108.

⁵³ *Rock marginal*, "Mike Oldfield", México, 19 de julio 1985, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0062112.

⁵⁴ *Rock marginal*, "Robert Wyatt", México, 8 de febrero de 1990, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0021758.

⁵⁵ *Rock marginal*, "Ultravox", México, 25 de diciembre de 1981, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019897 y *Rock marginal*, "Ultravox", México, 10 de marzo de 1988, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0022635.

⁵⁶ *Rock marginal*, "Bauhaus", México, 15 de enero de 1982, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019759.

⁵⁷ *Rock marginal*, "The Cure", México, 19 de marzo de 1982, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019777 y *Rock marginal*, "The Cure", México, 20 de agosto de 1987, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0022570.

⁵⁸ *Rock marginal*, "Yazoo, You and me", México, 2 de diciembre de 1983, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020206.

⁵⁹ *Rock marginal*, "XTC", México, 23 de agosto de 1985, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0062109.

⁶⁰ *Rock marginal*, "The Police", México, 2 de abril de 1987, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0022529.

⁶¹ *Rock marginal*, "Depeche Mode", México, 14 de julio de 1988, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0022692.

⁶² *Rock marginal*, "Siouxsie and the Banshees", México, 21 de diciembre de 1989, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0021752.

como el heavy metal, en los que se presentaron proyectos como Ángeles Del Infierno de España,⁶³ Scorpions de Alemania,⁶⁴ Iron Maiden de Inglaterra⁶⁵ o W.A.S.P. de Estados Unidos.⁶⁶ De igual forma, hubo otras emisiones con las que se exploraban sonidos y expresiones de América Latina, como las dedicadas al rockero argentino Charly García,⁶⁷ a la banda chicana Los Lobos⁶⁸ o al músico brasileño Ney Matogrosso.⁶⁹

Mención aparte merecen los programas dedicados al rock mexicano. A diferencia de las emisiones que se han mencionado hasta ahora, en las que se percibe cierta neutralidad en la forma de abordar y presentar a las bandas y artistas, las dedicadas al rock mexicano despliegan muestras más claras de editorialización. Por tanto, es posible encontrar juicios de valor sobre la calidad u originalidad de las bandas y sus propuestas musicales, así como de la situación del rock en México. Retomaremos esta cuestión con más detalle en el siguiente apartado. Por ahora basta mencionar que *Rock marginal* fue un espacio de gran importancia en la medida que dio una amplia cabida y cobertura a bandas y artistas mexicanos que por entonces no tenían otras alternativas para difundir su música. En sus emisiones desfilaron bandas y artistas que con el tiempo se convertirían en grandes referentes del rock nacional, como Three Souls In My Mind –que posteriormente cambiaría su nombre a El Tri–,⁷⁰ Chac Mool –incluidos los proyectos solistas de sus integrantes

⁶³ *Rock marginal*, “Pacto con el diablo”, México, 19 de octubre de 1984, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020227.

⁶⁴ *Rock marginal*, “Scorpions”, México, 9 de agosto de 1985, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0062105.

⁶⁵ *Rock marginal*, “Iron Maiden”, México, 24 de enero de 1986, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0062125.

⁶⁶ *Rock marginal*, “W.A.S.P.”, México, 31 de enero de 1986, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0062151.

⁶⁷ *Rock marginal*, “Rock Argentino”, México, 8 de febrero de 1985, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FN11060015297.

⁶⁸ *Rock marginal*, “Los Lobos”, México, 11 de octubre de 1985, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0062124.

⁶⁹ *Rock marginal*, “Ney Matogrosso”, México, 26 de abril de 1990, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0021870.

⁷⁰ *Rock marginal*, “Three Souls In My Mind”, México, 5 de junio de 1981, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0080746, *Rock marginal*, “Three Souls In My Mind”, México, 1 de abril de 1983, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019982, *Rock marginal*, “Three souls in my mind, nuevo álbum”, México, 13 de enero de 1984, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020215 y *Rock marginal*, “El Tri”, México, 17 de mayo de 1985, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0062123.

Jorge Reyes y Carlos Alvarado—,⁷¹ Iconoclasta,⁷² Dangerous Rhythm,⁷³ Kenny And The Electrics,⁷⁴ Botellita De Jerez,⁷⁵ entre otros. De igual forma, se presentaron agrupaciones y proyectos emergentes que no lograron trascender y que fueron olvidados con el tiempo, tales como Nazca,⁷⁶ La Caja De Pandora,⁷⁷ Flight,⁷⁸ Syntoma,⁷⁹ Cristal Y Acero,⁸⁰ entre otras.

Además de la radio universitaria, la radio rockera alternativa se emitió también desde las ondas de radiodifusoras del estado. Quizá la más significativa de ellas es Radio Educación, cuyo origen se remonta a la década de 1920. Como parte del proyecto educativo impulsado por José Vasconcelos, surgió del fuerte potencial educativo y de difusión cultural que las autoridades percibieron en la radiodifusión. Sin embargo, siguió un desarrollo un tanto atropellado en la medida en que la radio

⁷¹ *Rock marginal*, “Chac Mool”, México, 18 de noviembre de 1981, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019860, *Rock marginal*, “Chac Mool”, México, 4 de febrero de 1983, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020041, *Rock marginal*, “Caricia digital”, México, 5 de octubre de 1984, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020222, *Rock marginal*, “Ek-Tunkul”, México, 6 de mayo de 1983, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019991, *Rock marginal*, “Jorge Reyes”, México, 17 de septiembre de 1987, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0022574 y *Rock marginal*, “Vía Láctea, Vía Lumiere”, México, 18 de junio de 1982, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020073.

⁷² *Rock marginal*, “Iconoclasta, primer Long Play”, México, 20 de enero de 1984, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020217, *Rock marginal*, “Iconoclasta”, México, 27 de diciembre de 1985, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0062090, *Rock marginal*, “Iconoclasta”, México, 24 de abril de 1986, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0022045 y *Rock marginal*, “Iconoclasta”, México, 25 de febrero de 1988, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0022626.

⁷³ *Rock marginal*, “Dangerous Rhythm”, México, 12 de junio de 1981, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0080753 y *Rock marginal*, “Dangerous Rhythm”, México, 28 de agosto de 1981, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0080763.

⁷⁴ *Rock marginal*, “Kenny And The Electrics”, México, 2 de abril de 1982, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019779 y *Rock marginal*, “Kenny and The Electrics”, México, 14 de junio de 1985, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0062096.

⁷⁵ *Rock marginal*, “Botellita de Jerez”, México, 11 de enero de 1985, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0021664 y *Rock marginal*, “Botellita de Jerez”, México, 1 de mayo de 1986, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0022046.

⁷⁶ *Rock marginal*, “Nazca, rock mexicano”, México, 31 de julio de 1981, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019829.

⁷⁷ *Rock marginal*, “La Caja de Pandora”, México, 19 de febrero de 1982, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019771.

⁷⁸ *Rock marginal*, “Flight”, México, 10 de diciembre de 1982, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020021.

⁷⁹ *Rock marginal*, “Syntoma”, México, 18 de noviembre de 1983, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020196.

⁸⁰ *Rock marginal*, “Cristal y Acero”, México, 16 de agosto de 1985, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0081273 y *Rock marginal*, “Cristal y Acero”, México, 17 de enero de 1986, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0062118.

comercial fue ganando terreno en detrimento de la radio pública con enfoque cultural. Por ello, Radio Educación dejó de transmitir entre finales de los años veinte y principios de los treinta, cuando retomó las transmisiones para detenerlas nuevamente a inicios de los años cuarenta. Pese a que la Secretaría de Educación Pública (SEP) mantuvo la titularidad del permiso para transmitir, no lo hizo sino hasta 1968, cuando Radio Educación comenzó a operar de nuevo.⁸¹

En los primeros años de esa nueva etapa la emisora no se destacó ni diferenció sustancialmente del resto de la radiodifusión. Sería hasta 1972 cuando inició el proceso de redefinición a partir del cual construyó la identidad que la caracterizaría durante los años setenta y ochenta.⁸² La década de 1970 fue un periodo favorable para Radio Educación por distintas razones. En primer lugar, se benefició de la aparente apertura democrática que impulsó el presidente Echeverría durante su administración. En segundo término, las relaciones entre el gobierno y los medios de comunicación privados se erosionaron a causa de las prácticas monopólicas de estos y a sus temores ante lo que interpretaron como un impulso estatizador. Por último, a Radio Educación le favoreció la nueva directriz de la política educativa y cultural, la cual se tornó afín a corrientes de pensamiento y posturas pro socialistas y latinoamericanistas.⁸³

En ese contexto entró al aire *El lado oscuro de la luna*, uno de los programas emanados de aquella Radio Educación pujante de los años setenta. Inspirado en el título de la que se considera la obra más representativa de la banda británica Pink Floyd, *The dark side of the moon*, el programa partió de la premisa de abordar y difundir lo que por entonces se consideraba la región desconocida del rock. Así, fue planteado como un espacio alternativo que daba cabida a expresiones rockeras marginadas de los grandes medios. En la emisión número 200, transmitida a inicios de 1980, se planteó una definición del programa que es elocuente por sí misma:

Estamos en nuestro programa número 200 escuchando la obra que ha dado título a nuestro programa: *Dark side of the moon* –“el lado oscuro de la luna”–. ¿Por qué

⁸¹ Granados Chapa, *Examen de la comunicación en México*, 1981, pp. 93-94.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Radio Educación, *Una historia hecha de sonidos*, 2004, p. 83.



escoger este nombre y no otro? Bueno, el título del disco de Pink Floyd representa un momento muy particular de la música de rock. Un momento de revelación de las partes ocultas. Después de la aparición de este disco la frase comenzó a ser usada para designar todo aquello que enseñara el lado escondido de las cosas. Desde el punto de vista radiofónico nos ha interesado, como hemos dicho en muchos programas, abordar la región desconocida de la música de rock. No aquella que se pasa en las estaciones comerciales de radio, no. *El lado oscuro de la luna* es un espacio de resistencia, un territorio para transmitir la música de la juventud que no tiene cabida dentro de la estrecha mentalidad de los programadores comerciales [...] ⁸⁴

Juan Villoro, productor de *El lado oscuro de la luna*, se refiere al título y al sentido del programa de la siguiente manera:

A mí me gustaba mucho el título porque, evidentemente es muy poético el título de Pink Floyd, pero nuestro slogan era “la región desconocida de la música de rock”, precisamente porque el rock que estaba dominando culturalmente tantos lugares, es increíble, eso la gente hoy en día no lo puede entender en la era Spotify, que algunas de las mejores piezas no se conocían ¿no?, era muy difícil. Entonces, nosotros empezamos a transmitir lo que nadie transmitía. Y yo creo que pues el programa en buena medida funcionó por eso, porque...porque se le abrió este espacio. ⁸⁵

Transmitido dos veces por semana entre 1977 y 1981, fue realizado por Juan Villoro y Claudia Aguirre acompañados de un equipo de producción de la plantilla de Radio Educación, entre quienes se encontraba Emilio Ebergenyi, quien fuera la voz del programa. Villoro se encargaba del guion, la selección musical y el diseño de producción, mientras que Aguirre se encargaba de traducir las fuentes en inglés de las que tomaban la información que presentaban. ⁸⁶ Al igual que las otras producciones que se han abordado, *El lado oscuro de la luna* rompía por completo

⁸⁴ Radio Educación, *El lado oscuro de la luna*, “Programa 196”, min. 5:35-6:29, <https://e-radio.edu.mx/El-lado-oscuro-de-la-luna?id_podcast=2330&step=20>. [Consulta: 23 de noviembre de 2020].

⁸⁵ Juan Villoro, entrevista citada.

⁸⁶ *Ibid.*

con el esquema de la radio musical de corte comercial, enteramente basado en los temas exitosos y populares del momento alternados con comerciales y breves presentaciones de los locutores.

En cambio, el programa de Radio Educación privilegiaba la música y la palabra para brindar información, alentar la reflexión y ofrecer música alternativa de calidad. En cuanto a formato, mantenía en términos generales la línea de *Rock en Radio Universidad* y *Rock marginal*, es decir, presentaciones por parte del locutor que contextualizan la música programada. No obstante, a diferencia de aquellos, en *El lado oscuro de la luna* había más intervenciones del locutor, las cuales eran alternadas con las distintas piezas musicales a lo largo de la emisión. Era por lo general muy monográfico e informativo, aunque frecuentemente había editorialización en torno al planteamiento de problemas, reflexiones, posturas y opiniones respecto a la música y la cultura alrededor del rock.

El propio Villoro explica qué lo llevó a plantear un programa de radio de rock, cómo inició *El lado oscuro de la luna* y expone sus propias ideas sobre el programa que presidió:

Hice durante cuatro años el programa *El lado oscuro de la luna* en Radio Educación escribiendo guiones. Que fue un gran aprendizaje para mí. Antes que eso ya escribía yo literatura. Había estado en el taller de Miguel Donoso Pareja en la UNAM y luego estuve en el taller de Augusto Monterroso. Estudié la carrera de sociología justamente mientras hacía *El lado oscuro de la luna*. Yo era estudiante y trabajaba en Radio Educación. Siempre había sido muy aficionado a la música de rock, pero me parecía que en México no había un programa de rock de calidad y desde el principio traté de entenderlo no como un programa de musicología o de análisis crítico realmente, sino más bien como un programa narrativo. O sea que se contaran las historias de los músicos, que se supiera qué decían las letras de sus canciones, que se estableciera el contexto en que habían surgido. Entonces mi enfoque era básicamente el de un escritor en ciernes, porque en aquella época yo no había publicado prácticamente nada cuando empezó *El lado oscuro de la luna*. Pero bueno, así es como me inicié.⁸⁷

⁸⁷ *Ibid.*

En cuatro años y 364 emisiones, se plantearon distintos tópicos alrededor del rock y se abordó y presentó la trayectoria, propuesta musical y relevancia de distintos artistas y agrupaciones, sobre todo extranjeras y enfocadas a lo que ya desde entonces se empezaba a perfilar como rock clásico. Así, por ejemplo, hubo múltiples emisiones dedicadas a explorar con detalle agrupaciones y artistas como Led Zeppelin, Pink Floyd, David Bowie, Genesis, Black Sabbath, Frank Zappa, Jethro Tull entre muchos otros. De igual forma, se realizaron programas en los que se exploraban distintas bandas y artistas alrededor de temas específicos, tales como “el rock y la música clásica”, “lo mejor de la década de los 60’s”, “panorama actual del rock alemán”, “las mujeres en la música de rock”, “el sonido de San Francisco”, “los grandes guitarristas en la música de rock”, entre otros.⁸⁸ Villoro explica así el enfoque temático de los programas:

Yo siempre pensaba en temas que fueran como estructurados porque yo creo que una de las cosas que teníamos que demostrarle a la gente es que nosotros presentábamos algo interpretado. Es decir, un concepto ¿no? Por ejemplo una etapa del rock ¿no?, el sonido de San Francisco, o la música psicodélica, o una tendencia ¿no?, el jazz-rock. O bien un...un nuevo baluarte del rock. Le hicimos cuatro prog...cuatro programas sobre Bruce Springsteen cuando nadie lo conocía en México ¿no? Todas estas cosas, o sea, el chiste era para nosotros que el...que los programas tuvieran una estructura temática [...] ⁸⁹

Aunque en menor proporción, también hubo programas dedicados a artistas y bandas mexicanas. Cuando era el caso, estas emisiones adoptaban el formato de entrevistas, cuyas conversaciones resultantes eran transmitidas de forma íntegra. De esta manera, los músicos y artistas eran invitados al programa a hablar sobre sus proyectos y propuestas musicales. Estos episodios son especialmente relevantes porque, en los diálogos entablados entre el presentador y los invitados, surgen reflexiones y análisis personales sobre la naturaleza y las condiciones del

⁸⁸ Radio Educación, *El lado oscuro de la luna*, <<https://e-radio.edu.mx/El-lado-oscuro-de-la-luna>>. [23 de noviembre de 2020].

⁸⁹ Juan Villoro, entrevista citada.

rock en México. En este sentido, destacan las entrevistas al músico Armando Nava –guitarrista, vocalista y principal compositor de los Dug Dug’s– y a las bandas Un Siglo Después y Chac Mool, las únicas emisiones de este tipo entre los programas disponibles en el sitio web de Radio Educación.⁹⁰ Estas emisiones serán retomadas en el siguiente apartado.

Es claro que, en una época en la que el rock estaba marginado y circulaba a cuentagotas, *El lado oscuro de la luna* jugó un papel muy importante en la difusión del rock *underground* y la cultura juvenil alternativa. En este sentido, al preguntarle a Juan Villoro en entrevista de historia oral sobre la relevancia o trascendencia de su programa, comentó:

Yo creo que [*El lado oscuro de la luna*] fue una ventana hacia cosas que sólo se conocieron gracias a ese programa ¿no? Yo hasta la fecha me encuentro gente que se acuerda del programa. Fue muy significativo no por mí, sino porque la música que transmitíamos era muy buena y que éramos los únicos que transmitíamos esa música junto con Radio UNAM, pero que pues realmente eran dos pequeñas islas en medio del océano.⁹¹

La década de 1980 fue un momento de fortalecimiento para la radio pública. El estado comenzó a reconocer el poder político que hay en la radiodifusión, de manera que, durante el sexenio de Miguel de la Madrid, se dio un fuerte impulso a la radio estatal. Esto implicó una ligera disminución de la brecha entre la radio comercial y la no lucrativa, la cual pasó del 3.5% de las emisoras del país en 1981 a un 11.37% hacia el final del periodo.⁹² Sin embargo, a pesar del empuje del gobierno, su incursión en la radio no limitó la penetración y el poder de la empresa comercial en el medio, lo que terminó favorecido la centralización de la radio pública. Desde el inicio del sexenio se había planteado la necesidad de reforzar la función social de la radio y su vínculo con la sociedad, para lo cual se propuso una reorganización de la red del país y su ampliación a donde no tenía cobertura. Esto

⁹⁰ Radio Educación, *El lado oscuro de la luna*, <<https://e-radio.edu.mx/El-lado-oscuro-de-la-luna>>. [23 de noviembre de 2020].

⁹¹ Juan Villoro, entrevista citada.

⁹² Romo, *La otra radio*, 1990, p. 55.

derivó, entre otras cosas, en el establecimiento de sistemas estatales de comunicación social y en la creación del IMER. En la práctica, esto se tradujo en el monopolio del estado sobre los nuevos canales abiertos y la exclusión de la participación independiente pese a un discurso de apertura social y democrática.⁹³

El 25 de marzo de 1983 se publicó en el Diario Oficial de la Federación la creación de los institutos Mexicano de la Radio, de la Televisión (IMEVISION) y del cine (IMCINE). Esto respondía al plan preparado por el Instituto de Estudios Políticos y Sociales (IEPES) del Partido Revolucionario Institucional (PRI) para la campaña presidencial de Miguel de la Madrid, el cual planteaba una iniciativa para hacer operativas y explícitas las políticas nacionales de comunicación. La creación del IMER constituyó la primera acción concreta y amplia que el estado mexicano tomó en favor de la radiodifusión estatal. El proyecto del IMER contemplaba cuatro formas de operación: creación de nuevas emisoras, rehabilitación de emisoras ya en operación, convenios de coinversión y convenios de colaboración. Una característica importante de las emisoras del IMER es que rompían con el esquema tradicional de la radio comercial y constituyeron su propia programación con base en producciones diversas, estructuradas y con objetivos e intención más o menos definidos.⁹⁴

Una de las producciones radiofónicas del IMER que dio espacio al rock fue *Música en la sombra*. Transmitida entre 1986 y 1990, su slogan era “un espacio para los compositores e intérpretes de música en México”.⁹⁵ A diferencia de las emisiones que se abordaron en las páginas previas, *Música en la sombra* no era un programa especializado en rock, pero dio una amplia cabida a artistas y bandas mexicanas que tocaban esa música. Como lo indica su eslogan, el objetivo primordial de esta producción era difundir la música de artistas mexicanos. Así, el espacio estaba abierto a proyectos de música folklórica, regional mexicana o de canto nuevo, pero también a propuestas modernas y contemporáneas como el rock, el jazz o la música académica.

⁹³ *Ibid.*, pp. 55-58.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 133-138.

⁹⁵ Instituto Mexicano de la Radio, *Música en la sombra*, <<https://www.imer.mx/fonoteca/musica-en-la-sombra-1986-1990/>>. [28 de marzo de 2022]

La premisa era dar una presentación general y breve de las bandas y artistas invitados y dejar que ellos hablaran de sus proyectos y obras con sus propias palabras. En este sentido, el programa era construido a partir de entrevistas previamente grabadas tras bambalinas de las cuales se extraían los fragmentos donde hablaban los invitados que, posteriormente, eran montados y editados para dar forma al discurso radiofónico. De esta manera, la voz del entrevistador no se incluía en las emisiones y se dejaba a los artistas hablar por sí mismos, cuyas intervenciones eran ocasionalmente acompañadas de comentarios de un locutor o locutora. Así pues, en programas de treinta minutos de duración se daba un espacio amplio a los artistas para expresarse y promover su música.⁹⁶

En lo que respecta al rock, por el propio concepto, perfil y formato del programa, *Música en la sombra* sólo programó y difundió rock mexicano, siempre con la participación directa de las bandas y artistas en las emisiones. Por lo general éstos eran proyectos tanto emergentes y novedosos durante esa segunda mitad de los años ochenta, como las producciones más recientes de artistas que ya para entonces contaban con una trayectoria considerable, todos ellos pertenecientes a un rock nacional resurgido y en crecimiento. De esta forma, las emisiones de *Música en la sombra* dedicadas al rock presentaron la música y los testimonios de músicos experimentales y vanguardistas reconocidos como Jorge Reyes,⁹⁷ de bandas emergentes como Grupo Delírium⁹⁸ y Orificio,⁹⁹ así como de artistas que, con el tiempo, alcanzarían renombre y exposición como Cecilia Toussaint¹⁰⁰ y La Maldita Vecindad.¹⁰¹

⁹⁶ Cabe resaltar que algunos de los fonogramas de *Música en la sombra* resguardados en el acervo de la FNM presentan entrevistas íntegras y sin cortes, en las cuales se escuchan las intervenciones del entrevistador. En este sentido, se infiere que dichos registros corresponden a los materiales de pre producción de sus respectivos programas.

⁹⁷ *Música en la sombra*, "Jorge Reyes", México, c. 1990, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0000761.

⁹⁸ *Música en la sombra*, "Grupo Delírium", México, 1987, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0005164 y *Música en la sombra*, "Grupo Delírium", México, 19 de abril de 1988, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0005178.

⁹⁹ *Música en la sombra*, "Orificio", México, c. 1988, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0004981.

¹⁰⁰ *Música en la sombra*, "Cecilia Toussaint", México, 1987, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0004960.

¹⁰¹ *Música en la sombra*, "Maldita Vecindad", México, 1987, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0004962.



También participaron artistas vinculados al Movimiento Rupestre como Nina Galindo¹⁰² y Rafael Catana,¹⁰³ así como otros músicos y proyectos de ese nuevo rock mexicano de sonido acústico, pero profundamente urbano, tales como Emilia Almazán,¹⁰⁴ Héctor Cruz,¹⁰⁵ Carlos Arellano¹⁰⁶ y 900 Miligramos De Soledad.¹⁰⁷ Los testimonios de estos artistas y bandas desplegados en las emisiones de *Música en la sombra* constituyen una importante fuente de información sobre las ideas e impresiones que éstos tenían en esa época sobre el rock mexicano, sobre su propia música y sobre los medios de comunicación. Estos tópicos y los programas de los que se desprenden serán retomados con mayor profundidad en el siguiente apartado.

Hubo también otro par de producciones de Radio Educación que fueron espacios importantes para el rock. Si bien no eran programas especializados ni tampoco estrictamente musicales, el rock fue siempre una presencia constante. Se trata de *La noche de un día difícil*, realizado por Alain Derbez y *En el rol de todos los días*, realizado por Rodrigo de Oyarzábal. Desafortunadamente, no se logró tener acceso directo a estas emisiones debido a que no hay registros fonográficos localizados. Sin embargo, no resulta baladí incluirlas en este repaso de la radiodifusión de rock alternativa de la Ciudad de México, así sea sólo a partir de los testimonios de quienes las produjeron.

La noche de un día difícil fue un programa que se emitía diariamente en el horario nocturno, al filo de la media noche. Inició transmisiones en 1980 y se mantuvo al aire cerca de dos años.¹⁰⁸ De acuerdo con Alain Derbez, esa producción guarda ciertas semejanzas con *Atiza*, el programa que actualmente realiza en la

¹⁰² *Música en la sombra*, "Nina Galindo", México, 1987, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0004964.

¹⁰³ *Música en la sombra*, "Rafael Catana", México, c. mayo de 1988, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0005005.

¹⁰⁴ *Música en la sombra*, "Emilia Almazán", México, c. 1986, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0004845.

¹⁰⁵ *Música en la sombra*, "Héctor Cruz", México, c. 1987, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0005134.

¹⁰⁶ *Música en la sombra*, "Carlos Arellano", México, 1987, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0005141.

¹⁰⁷ *Música en la sombra*, "Grupo 900 Miligramos de Soledad", México, c. 1988, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0005019.

¹⁰⁸ Alain Derbez, entrevista citada.

emisora por internet NoFM.¹⁰⁹ Si tenemos esto en cuenta, después de escuchar *Atiza* se puede inferir que *La noche de un día difícil* era un programa más cercano al formato de radio hablada, el cual incluía música como un elemento importante de las emisiones, pero que no necesariamente era el tema central de éstas. Por tanto, la programación musical era ecléctica y diversa, generalmente seleccionada en función del tema que se iba a tratar, el cual, a su vez, podía responder a las coyunturas del acontecer diario de la Ciudad de México y del país o a una inesperada visita a la cabina. El propio Derbez explica cómo surgió *La noche de un día difícil* y cuál era la idea detrás de su programación musical:

Y luego hubo también la oferta, el ofrecimiento de ir a hacer un programa diario que en un principio se iba a llamar o tuvo un nombre que se llamaba *Expreso imaginario*, pero había un programa de radio argentino que se llamaba así, en fin. Y ya cuando Enrique y yo nos quedamos haciéndolo, yo era el productor y conductor y él era el conductor, co-conductor, yo le puse el nombre de *La noche de un día difícil* y poníamos la rúbrica de los Beatles o de distintos exponentes musicales que hacían el cover de esto ¿no? Desde la banda de Tepetlixpa que tocaba con instrumentos de viento una muy buena versión de la “A hard day’s night” u otro tipo de...y ahí metíamos mucho rock, pero también metíamos pues mucho todo. Egberto Gismonti o rock brasileño, rock así...lo que fuera. Mucho rock y también corridos y también...un poco como mi programa hoy que es con puros viniles de lo que hago en *Atiza* en la NoFM, donde también, si lo contextualizas, puedes hacer, incluso presentar no caprichosamente música que se encuentra en otras emisoras de radio comerciales. Pero si lo contextualizas y lo pones en otro...en otra perspectiva...que ese es un poco el punto de vista del historiador que siempre me gustó ¿no?¹¹⁰

Derbez asegura que *La noche de un día difícil* se diferenciaba de otro tipo de producciones radiofónicas debido a que, en primer lugar, su programación musical y sus contenidos diferían por completo de lo que sucedía en la radio comercial y, en

¹⁰⁹ NoFM, *Atiza*, <<https://nofm-radio.com/programas/atiza/>>. [24 de octubre de 2022]

¹¹⁰ Alain Derbez, entrevista citada.



segundo término, porque también se alejaban de las fórmulas habituales de la radio estrictamente cultural:

Era un programa en vivo que duraba de menos un par de horas, que era muy diferente a todos los programas que existían en la radio pública y también en la radio privada. Eran muchas veces...bueno, primero se sustentaba todo en una programación de discos, de música que no necesariamente se oía en el cuadrante tanto comercial como cultural. No era parte de la...no era parte de la programación de Radio Educación ni de Radio UNAM ni de ninguna otra emisora cultural que no había muchas más en ese momento, ni tampoco formaba parte de la radio comercial. Invitábamos...bueno, yo ... Hay muchas anécdotas ¿no?, de...por ejemplo, el Three Souls In My Mind, que después devino con la escisión El Tri, estuvo allí pero...varias veces, incluso tocando en vivo, teníamos de pronto programas en el estudio en que se hacían conciertos, y El Tri no era parte de la carta programática de ningún tipo de estación, ni siquiera cultural [...] Nosotros en *La noche de un día difícil* programábamos todo tipo de música. Te estoy hablando de free jazz hasta “El orangután” con la Sonora Santanera. Entrevistábamos...hacía...creo que además las conversaciones eran muy diferentes, había participación muy grande del público, teníamos en ese entonces nada más radio comunicación con telefonemas.¹¹¹

Además, la flexibilidad –o incluso la espontaneidad– del programa permitía que hubiera invitados de todo tipo, desde cineastas y escritores hasta músicos y bandas, con quienes se tocaban temas diversos. En relación con el rock, Derbez explica:

Entonces, un poco era eso pero era muy coyuntural porque de pronto apa...y de pronto aparecían, sabiendo que el espacio era un espacio abierto, pues llegaba gente [...] Entonces, cambiábamos la programación o llegaba Jaime López ¿no?, Rodrigo González. El primer programa donde estuvo Rodrigo en México, en la Ciudad de México, él era tampiqueño, fue en *La noche de un día difícil* porque teníamos una amiga que lo llevó, y que era amiga de Enrique también y...entonces Rodrigo se volvió mi gran cuate ¿no? Había, te digo, este, también cabida para música...eso, no sé, El

¹¹¹ *Ibid.*



Charro del Rock. Un cuate que daba...que compitió en un concurso de rock del Museo del Chopo, y fue a presentar su música durante dos horas y...o fue Eblen Macari con lo que después devino esto de la...del Movimiento Rupestre con Rodrigo, con la Camerata Rupestre, con Eblen Macari, Alejandro Pérez Sáenz. Entonces, la otra cosa que después decidimos hacer fue discos de la música que presentábamos en *La noche de un día difícil*. Que te digo, no entraba en ninguna otra programación. Éramos como el único espacio, entonces nos volvimos muy atractivos para gente que quería presentar su música. Un día dimos ahí...presentamos distintos acercamientos, distintas aproximaciones con arreglos distintos también a la música de Silvestre Revueltas ¿no? Cabía todo, alguna música...Nancarrow o música de ... no sé. Tú búscale y si se contextualiza y tiene razón está, como cualquier otra cosa.¹¹²

La noche de un día difícil fue un programa importante para el rock pese a no ser una emisión especializada en esta música. De acuerdo con Alain Derbez, su relevancia recae en el hecho de que fue un espacio abierto a los artistas y en que persiguió una forma diferente de hacer radio que tendría ecos en propuestas radiofónicas posteriores:

Entonces...creo que *La noche de un día difícil* tuvo importancia, mucha importancia para abrirle puertas al rock y a otras expresiones musicales a las distintas...por lo pronto a la fonoteca de Radio Educación y a la programación cotidiana de Radio Educación. Digamos, nosotros nutrimos con la presencia de Rodrigo González por ejemplo la posterior...el posterior interés...o de Jaime López o de Rafael Catana o en fin, de otros productores de Radio Educación que se acercaron [...] y creo que nosotros lo que hicimos también, esta combinación de algunos trucos de la radio comercial como “sí ¿por cuál vota?” o, este, “la hora de las complacencias”, etcétera. Y nuestra manera laxa de hacer la radio también importó para gente que después hizo una radio, otro tipo de radio, en la radio comercial. Rock 101, Radio Alicia, etcétera ¿no? Creo. Y creo que no ha sido tan reconocido por su parte a pesar de que sí he sabido que han dicho, no públicamente, pero que tienen una, digamos, escuchaban y sabían o se encontraron con gente que había pasado por *La noche de un día difícil* y después etcétera [...] Entonces, creo que fue un asunto catalizador *La*

¹¹² *Ibid.*



noche de un día difícil, incluso para mis programas posteriores ¿no?, para la radio pop...comercial y para la radio cultural ¿no? Y se siguieron, digamos, adecuándolos a su entorno pero se siguieron muchos de los ejemplos que nosotros habíamos planteado ahí.¹¹³

El otro programa rockero de Radio Educación fue *En el rol de todos los días*. Transmitido entre 1986 y 1988, se trató de una serie sobre rock mexicano que vinculaba las canciones del rock nacional con la realidad social del momento. Si bien su programación musical estaba centrada plenamente en el rock mexicano, éste no era el asunto del que trataba, sino sólo un recurso narrativo del discurso radiofónico de la emisión. De acuerdo con Rodrigo de Oyarzábal, *En el rol de todos los días* era un programa de actualidad en el que, a partir de la prensa diaria, se comentaban noticias y sucesos del acontecer nacional. Éstas eran musicalizadas *ad hoc* con canciones de rock mexicano cuyos temas, de una u otra manera, se vinculaban a los hechos abordados. Como el programa de Alain Derbez, *En el rol de todos los días* se transmitió en el horario nocturno, una vez por semana, de las 11:30 de las noches de los jueves a la una de la mañana de los viernes.¹¹⁴ El propio Oyarzábal se refiere al origen del programa y al horario nocturno de la radio de la siguiente manera:

Entonces al regreso [de la estancia en Francia], después del temblor [de 1985], muere Rockdrigo y entonces pues con todo este...pues todo lo que pasó después ¿no?, primero las secuelas propias del temblor y posteriormente qué hacemos, cómo nos reunimos los que estábamos ya metidos en esto ¿no?, y se me ocurrió un programa. Este programa de alguna manera sí marcó un hito en la...en Radio Educación por lo menos, se llamaba *En el rol de todos los días*. Se transmitía todos los jueves de las once ... no, creo que de las once y media de la noche a la una de la mañana o de las once a las doce y media de la noche ¿no?, por ahí. Fue muy interesante porque la

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada y Rodrigo de Oyarzábal. Series, "En el rol de todos los días", <<http://rosseries.blogspot.com/2007/06/en-el-rol-de-todos-los-das.html>>. [24 de octubre de 2022]



radio en la noche es padrísima, es mucho mejor que de día. Tienes espacios más largos, tienes...no hay tanto movimiento, entonces es más fácil hacer esto ¿no?¹¹⁵

Así pues, la flexibilidad que permitía el horario nocturno facilitó la producción de una emisión como *En el rol de todos los días*, programa temático con fuerte contenido social que se musicalizaba a partir de una amplia variedad de rock mexicano, desde los años cincuenta hasta el que se estaba haciendo en ese momento, durante la segunda mitad de los ochenta. En este sentido, Oyarzábal llama la atención sobre la importancia de las letras en el rock mexicano en tanto que son un reflejo de la realidad social en que fueron producidas:

El rol de todos los días trataba de vincular la música con la...con lo que está sucediendo en el país ¿no? Y entonces, en un programa donde las chicas que me ayudaban, que eran recién egresadas de la UAM, una...que era padrísimo que cuando recién egresados estaban frescos frescos frescos, les vale madres todo, no están sujetos a un jefe o a una [risas]...a un sueldo y entonces son súper creativos ¿no? Entonces, teníamos aquí “*La Jornada* dice esto: *pas pas pas* [sonidos vocales]” y “*El Universal* dice esto: *pas pas pas* [sonidos vocales]” y *fum* [sonido vocal], la canción tenía que ver con lo que estaban diciendo. Y entonces eso era muy interesante porque te dabas cuenta también de cómo las letras estaban respondiendo a una necesidad social, o cuando menos estaban significando lo que había vivido el compositor en el momento en que la había compuesto y, curiosamente, muchos de los radioescuchas se sentían identificados. Es decir, no era el compositor de...no era Manzanero, no era el compositor de las ah con que vaca sagrada. No, era un chavo que estaba viviendo esto y entonces sus coterráneos y sus pares se identificaban más con eso que con otras músicas.¹¹⁶

Un aspecto importante que Oyarzábal destaca de su práctica radiofónica en *En el rol de todos los días* son las grabaciones que surgieron gracias al programa. Según él mismo comenta, en el tiempo que estuvo al aire logró invitar a los estudios de Radio Educación a distintos rockeros para que grabaran su música. Los

¹¹⁵ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada.

¹¹⁶ *Ibid.*



fonogramas resultantes pasaban a formar parte de la fonoteca de la estación y, por lo tanto, a la programación. Oyarzábal considera esto como un gran acierto y le atribuye valor en tanto que, gracias a ello, se contribuyó a la difusión del rock mexicano a través de la radio:

En Radio Educación y para este programa, para *El rol de todos los días*, tuvimos algo que considero que fue un acierto, porque grabamos a los grupos y a los solistas ¿no? El segundo y tercer disco de Rockdrigo, póstumos, varias de esas piezas las grabé yo en Radio. Jaime López, cosas que no salieron después en disco, Emilia Almazán, Jaime Moreno Villareal, cosas muy interesantes... Iván Rosas, que no... ellos no han hecho discos ninguno de los tres y son excelentes, excelentes, pero hay grabación en Radio... León Chávez Teixeira, Las Insólitas Imágenes de Aurora, que Marcovich después rompió todas porque dijo “no no, no me gustó éste” ... Entonces, el... sí, grabé a Rockdrigo, grabé a La Camerata Rupeste, a Mamá-Z, a Trolebús, a Real de Catorce, a Crisálida, a un chingo. El disco de *Arpía* justamente se había grabado... un día llegó Cecilia [Toussaint] y me dice –hazte pa’llá–, era como la una de la mañana. Me dice –quiero que vayas a oír a mi nuevo grupo–. Y fui a... ensayaban en Rockotitlán, y dije –woow–, le digo –está padre, vamos a grabarlo en Radio–. Y grabamos y de ahí salió la idea del disco del blanco [*Arpía*] ¿no? Entonces, eso de haberlos podido grabar es muy interesante [...] Pero yo creo que una de las... es decir, en ese sentido se pudieron transmitir muchas canciones al aire porque se grabaron en Radio, de otra manera hubiera sido imposible.¹¹⁷

Entre finales de los años ochenta y la primera mitad de los noventa se transmitieron desde el IMER los programas especializados *Tribuna musical* y *Banda rockera*. Tuve noticia de ellos durante el proceso de realización de las entrevistas de historia oral para esta investigación, pues el primero fue presidido por Walter Schmidt y en el segundo colaboró Ivan Nieblas. Excepto por una única emisión de *Tribuna musical* resguardada en la FNM, no fue posible localizar fonogramas que contengan esos programas ni mayores referencias más allá de los testimonios de

¹¹⁷ *Ibid.*



estos personajes. Por tal motivo, se incluyen aquí sólo a partir de estas fuentes orales.

De acuerdo con Walter Schmidt, *Tribuna musical* inició sus transmisiones hacia 1989 y estuvo al aire aproximadamente cuatro años. Por lo que deja ver en su relato, este programa fue una especie de eco de *Rock marginal*, programa que hacía para Radio UNAM desde 1981 y con el cual *Tribuna musical* guardaba algunas semejanzas en cuanto a formato y programación musical. Inclusive durante algún tiempo realizó los dos programas de forma paralela. Con todo, había una diferencia sustancial, pues en el programa del IMER Schmidt estaba involucrado más directamente en la producción técnica y era él quien lo conducía. Con respecto a ello y al origen del programa, comenta:

[...] después alrededor de, sería como por 1990-89, me invitó a fines de los ochenta, me invitaron también a colaborar en el IMER, teniendo yo todavía el programa de Radio UNAM, no lo había dejado. Estuve haciendo los dos programas durante algún tiempo. El del IMER se llamaba *Tribuna musical*. Entonces, comenzó todavía en Mayorazgo, estaba un estudio pequeño ahí en Mayorazgo, cerca del Club Libanés, por ahí por este...sí, muy cerca de Insurgentes. Entonces, ahí estaba este estudio y yo ahí empecé yo a producir algunos programas en los que sí ya entré yo más directamente a todo el boleto completo de la producción, que es desde poner la rúbrica del programa, que siempre la había hecho pero a nivel nada más de guion. Ahora lo estaba haciendo yo físicamente porque yo era el conductor del programa. Entonces, en Radio Universidad casi no, sí hice algunas conducciones pero fueron muy leves. Yo prefería dejárselo a los locutores de ahí de la Universidad, Radio UNAM y entonces, este, para mí estaba mejor. El caso es que, bueno, digo, cuando mi primer...sí, que también estuve algunos años, unos cuatro años con el IMER, tres-cuatro años [...]¹¹⁸

En lo que respecta a la programación, *Tribuna musical* seguía la línea de la música alternativa y *underground*, primordialmente rock, aunque también se incluían otras cosas que no necesariamente lo eran, pero que de alguna manera

¹¹⁸ Walter Schmidt, entrevista citada.



mantienen relación con él. En este sentido, se presentaba a bandas y artistas tanto nacionales como extranjeros. En cuanto al formato, el programa consistía en la presentación por parte del locutor de distintos grupos y artistas en la que se exponía su trayectoria y relevancia y se programaba su música. A diferencia de *Rock marginal* de Radio UNAM, en el que se mantuvo este formato de manera constante y sin alteraciones, en *Tribuna musical* había emisiones en la que se presentaban entrevistas con los artistas, las cuales eran incluidas íntegramente en la transmisión.¹¹⁹

Tal es el caso de la única emisión de este programa resguardada en el acervo de la FNM, dedicada a la banda mexicana de punk Rebel'd Punk, que participó como invitada en ese programa. Transmitida el 5 de agosto de 1991, la entrevista versa sobre la trayectoria de la agrupación en diez años de carrera, su discografía hasta ese momento y sus presentaciones en vivo, entre las que se destacan una que se llevó a cabo en Neza a la que llegaron diez mil asistentes y otra más en la que compartieron escenario con bandas como Aquelarre de Tampico y Eskorbuto de España.¹²⁰ Esta emisión en particular y el testimonio de Schmidt sobre *Tribuna musical* dan cuenta, por un lado, de la vigencia de esa radiodifusión de rock alternativa en la radio pública al iniciar los años noventa. Por otro, de la presencia de otras bandas y sonidos del rock *underground* que se fueron incorporando a la escena del rock mexicano durante la década de 1980 y los inicios de la de 1990.

En su testimonio, Schmidt explica el tipo de contenidos musicales que se presentaban en *Tribuna musical*, la relación que guardaba con el programa que hacía para Radio UNAM, cómo compaginó ambas producciones y, finalmente, cómo fue que éstas llegaron a su fin:

[En este programa] eventualmente podía haber [otras] cosas, pero siempre estaban de alguna manera vinculadas con el rock. Es como te mencioné hace rato a Jorge Reyes ¿no? Pues podía pasar Jorge Reyes, pero Jorge Reyes estaba relacionado al rock por todo el rollo de Chac Mool y todo eso. Entonces, podía pasar otras cosas

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Tribuna musical*, "Rebel'd Punk [sic]", México, 5 de agosto de 1991, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0029407.



pero en general eran de estar relacionadas con el rock. Este programa no era como el de Radio UNAM, que era *Rock marginal*, ahí sí desde el nombre y todo lo que se presentaba era rock. Y básicamente pues igual en el programa en el...en *Tribuna musical* en el IMER pues también fue un poco lo mismo ¿no? Al grado de que luego por estar haciendo...por querer abarcar demasiado, porque estaba yo trabajando en revistas, estaba tocando con el grupo y tenía los dos programas, pues a veces metía el mismo tema en dos programas en las dos estaciones y luego como que no les gustó mucho a la gente de Radio UNAM y me dijeron que qué onda, que no querían que estuviera yo repitiendo los temas. Entonces se puso medio ríspida la situación y ya salí yo de ahí. Así es que me dieron a escoger, o con Radio...con el IMER o con nosotros y me fui con el IMER, y tontamente porque poco después fue que, este, tronaron todos los programas de rock que estaban en el IMER. Después se recuperaron algunos, pero en el momento que fue en 1993, me acuerdo perfecto porque coincidió con, este ... la fase pública, digamos, de los zapatistas, que fue exactamente en enero de 1993 cuando empezaban los zapatistas y fue cuando nos quitaron los programas. No sé qué pasó, pero la mayoría de programas de los que estábamos haciendo rock ahí en el IMER, en Estéreo Joven, este, pues salimos. Después algunos regresaron e incluso siguen ¿no?¹²¹

Durante los primeros años de la década de 1990 se transmitió desde el IMER el programa *Banda rockera*. Se trataba de un espacio en radio que surgió de una publicación periódica *underground*, la revista *Banda Rockera*. Tanto la revista como el programa de radio estaban encabezados por Vladimir Hernández. La participación de la revista en radio surgió como una colaboración en el programa *Sólo para bandas* también del IMER, producido por Héctor Castillo Berthier, en el cual contaban con una sección. Aparentemente, Vladimir Hernandez y su equipo tuvieron algunos desacuerdos con Héctor Castillo, motivo por el cual abandonaron su participación en *Sólo para bandas*. Ante el éxito que había tenido la sección de la revista en el programa de Castillo, solicitaron un espacio radiofónico propio que les fue concedido y bautizaron con el mismo nombre de la publicación.¹²²

¹²¹ Walter Schmidt, entrevista citada.

¹²² Ivan Nieblas "El Patas", entrevista citada.



Ivan Nieblas era colaborador en la revista *Banda Rockera* y se incorporó al equipo que realizaba el programa en el IMER por invitación de Vladimir Hernández. En principio sólo se hizo cargo de la sección dedicada a la cartelera musical, con la cual anunciaba los conciertos de rock en la Ciudad de México. Posteriormente, en la medida en que se fue involucrando más, participó también en otras actividades relacionadas con los contenidos y la producción. *Banda rockera* estaba planteado como un espacio abierto e incluyente y, como el resto de las emisiones abordadas en este apartado, se centró en la programación de música de rock que era ignorada por los grandes medios y excluida de los canales *mainstream*.¹²³ Nieblas se refiere a *Banda rockera* como un programa de radio contracultural y democrático:

[...] un programa como el de la *Banda rockera*, *futa*, pues era...yo creo que era el programa más contracultural [risas] del universo, porque pues era, vamos a decir, era muy democrático. Entonces, todo, así lo que te digo todo, todo podía sonar en el programa, o sea, no importaba si era una producción de un millón de dólares o un demo que había grabado un wey en su cuarto en la casa el mismo sábado que nos dio el cassette. Y lo programábamos eh, aunque se escuchara horrible era como darle un espacio a pues una expresión de gente que no tenía espacios pues para expresarse ¿no? No importaba que sonara así, te digo, pues con la peor calidad del mundo y eso era pues para mí, creo, pues ahora que lo pienso un ejercicio súper radical y contracultural ¿no? Quizás hasta algunos lo podrían ver como un *performance* artístico ¿no?, por cómo programar ahí pues una banda que está haciendo pues nada más ruido porque no se entiende nada, pues así ¿no? Entonces, creo que pues esa democracia que tenía el programa pues era súper contracultural ca'on, te digo, y se programaban cosas además interesantes que nadie estaba pelando, digamos, en las estaciones convencionales ¿no? Por ejemplo, pues nadie programaba Oxomaxoma entonces ¿no?, nadie programaba Las Ánimas Del Cuarto Oscuro, a Iconoclasta que era pues un grupo de [rock] progresivo increíble [...]¹²⁴

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*



Además, Nieblas ejemplifica cómo era esa participación del público que daba a *Banda rockera* su carácter contracultural y democrático, desde su perspectiva, los elementos en los que radicaba el valor y la relevancia del programa:

De repente, por ejemplo, hubo una época en que teníamos invitados en la cabina, que no eran invitados sino visitantes. O sea, el locutor Vladimir Hernández decía “puede venir quien quiera”, o sea, “quien quiera venir al programa puede venir como...en calidad de invi...no de invitado, sino de visitantes”. Entonces, si alguien quería visitar la cabina ... Y entonces un día llegaba, por ejemplo, pues un grupo de punk, porque pues andaban por ahí por...–pues oye, ¿quién llegó?–, –no pues llegaron los de Histeria ca'on–, –ah pues...oye, ¿que traen su guitarra? Ah, se van a echar una rola al aire ca'on– ¿no?. Entonces, era algo que yo la verdad pues nunca en la vida había escuchado en ninguna estación ca'on, o sea no, era pues una cosa súper loca ¿no? Y te digo, dentro de esa locura y esa democracia pues a mí me...pues me parecía algo súper interesante ¿no?, se salía de todo lo convencional de las estaciones de radio, como lo más académico y formal ¿no?¹²⁵

Un caso interesante y particular de la radio de rock alternativa del periodo lo constituye la radiodifusora Rock 101. A diferencia del resto de emisoras que se han abordado, todas ellas públicas y culturales, Rock 101 fue una estación comercial. Además, en contraste con aquellas, que transmitían en la banda de amplitud modulada, dominante hasta los años ochenta, ésta lo hizo a través de la frecuencia modulada, por entonces poco utilizada. Rock 101 estuvo al aire entre 1984 y 1996, periodo en el que se erigió como una estación única en su tipo. Surgió como toda una emisora con un concepto e identidad circunscritos en torno a la cultura del rock, pero que no sólo se limitó a esta música, pues también dio cabida a otros sonidos como la salsa, el jazz o el reggae y a otras expresiones como la literatura, el cine o las artes plásticas. Este enfoque es digno de resaltar, pues se dio en un momento en el que la radio musical *mainstream* estaba dominada por la música pop –tanto

¹²⁵ *Ibid.*



en inglés como en español– y los proyectos de solistas o grupos prefabricados, creados y promovidos por disqueras y/o empresas dedicadas al entretenimiento.¹²⁶

El hecho de incluir la palabra “rock” en el nombre de la emisora era por sí mismo una declaración de intenciones y un anuncio de qué era lo que se podía esperar de la estación. Sin embargo, aunque fue su mayor signo de identidad radiofónica, a largo plazo le significó un problema, pues el concepto y el espectro musical implícitos en su nombre resultaban sumamente restrictivos a los ojos de los propietarios y ejecutivos de Núcleo Radio Mil, el grupo radiofónico al que pertenecía. Interesados en explotar otros géneros musicales en tendencia o más rentables, desde el inicio se opusieron al proyecto radiofónico desarrollado por Luis Gerardo Salas hasta que, finalmente, cerraron la estación a mediados de los años noventa. Sin embargo, a pesar de que en esencia Rock 101 respondía a los intereses comerciales de Núcleo Radio Mil, su propuesta era tan inusual y novedosa que se constituyó como un verdadero espacio de comunicación con la juventud. En ese sentido, no tuvo problemas en atraer la sintonía de los jóvenes rockeros de la Ciudad de México, quienes la mantuvieron al aire por poco más de una década.¹²⁷

Entrevistado como parte de una emisión dedicada a Rock 101 del programa *Magazine* del IMER, transmitida el 17 de agosto de 2002, Luis Gerardo Salas, fundador de Rock 101, explica el origen de la radiodifusora:

En 1982 yo presenté un proyecto para manejar Sonomil 101. Acuérdate que en los ochentas el 70% de la audiencia estaba todavía en AM, cualquier estación de AM tenía más *rating* que una estación de FM. Y entonces, yo me acuerdo que mi principal argumento era decirles que Sonomil era lo mismo que La Pantera, pero con la única diferencia que se podía oír debajo de los puentes. Entonces me dijeron “bueno, a ver, tómala”. O sea, realmente nadie ponía tanta atención en la FM, y de 1982, junio, a 1983, diciembre, pues me dediqué a experimentar, a practicar sonidos, programaciones. Me di cuenta de que mis amigos estaban oyendo otra música que no se oía en la radio ¿no?, porque aquí la radio en México estaba dominada por lo que las compañías disqueras decían que había que tocar, era casi casi estar al

¹²⁶ Mejía, *El soundtrack de la vida cotidiana*, 2021, pp. 85-90.

¹²⁷ Leandro, “Rock 101: idea musical”, 2008, pp. IV.



servicio de la industria disquera. Salió el *Speaking in tongues* de los Talking Heads y venía “Burning down the house”, y la empecé a programar en medio de high energy. Ke-tan-to-to, ke-tan-to-to [hace un ritmo vocal]. Imagínate en medio de eso de repente suenas a los Talking Heads, sonaba así como “atterizó el platillo volador” [...] Cuando pasó esto de empezar a escuchar esta música y de buscar las posibilidades de construir una nueva forma de que la gente escuchara la radio fue cuando comenzó el concepto y la idea de ser una estación como Rock 101 [...] En 1983 le quité el nombre a Sonimil 101 y le puse Proyecto 101. En aquel entonces un gerente que era mi jefe, se llama Juan Ramírez, se opuso terminantemente porque estaba asesorado además por un cuate de Monterrey que se especializan en radio de fórmula simple y entonces ellos estaban convencidos de que lo que teníamos que hacer era una estación de música disco en 1984 porque en nuestros orígenes tribales nos iban a relacionar con el dum-dum-dum de la música disco. Pues yo la verdad es que les dije –oye, no–, y fue una guerra de seis meses ¿eh? Y ya cuando perdió la batalla él antes de que saliéramos al aire, que salimos al aire el 1 de junio de 84, me dijo –mira, vamos a hacer una cosa. Haz tu Rock 101, pero si no funciona en seis meses quiero tu renuncia aquí. Y sea tu tío quien sea y todo–. Y yo dije –va. ¿Y si funciona yo me quedo con su trabajo o qué onda?–. Y me dijo –no, pues si funciona muchas felicidades–. Modifiqué la programación, quité muchas de esas cosas comerciales y empecé a meter cosas raras que conocí a través de mis amigos, a través de viajar y de que aquí sonaban en chino. U2, R.E.M. O sea, había millones de cosas que no pasaban aquí y la globalización era algo impensable en aquel entonces en México. Éramos una isla ¿no?, y empezamos a cambiar la estación.¹²⁸

De acuerdo con Luis Gerardo Salas, la propuesta radiofónica de Rock 101 no era necesariamente nueva ni inédita, pues ese tipo de radio se hacía ya en Estados Unidos desde los años setenta. Él mismo sugiere que muchas de las prácticas y estrategias implementadas en Rock 101 estuvieron inspiradas precisamente en la radio rockera y juvenil estadounidense, la cual conoció durante una estancia en ese país:

¹²⁸ *Magazine*, “Especial Rock 101”, México, 17 de agosto de 2002, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FN08010146708_01, min. 6:38-7:47 y 11:27-15:17.



En 1975 tuve la oportunidad de irme de intercambio a Estados Unidos y allá oír otro tipo de radio, y estaba ochenta años luz por encima del de acá ¿no? Detalles tan tontos como el tener un *sink point*, que el locutor entrara, hablara y se callara antes de que entrara la letra de la canción. En México no ocurría, el locutor hablaba, terminaba de hablar y entonces empezaba la canción. *Sink point*. Detalles como los efectos de sonido, como la programación que tenían. Tú lo comparabas aquí con aquel entonces, 1975, La Pantera o Radio éxitos, que eran buenas estaciones pero no tenían esa chispa. En aquel entonces las estaciones no duraban 24 horas, en Estados Unidos sí.¹²⁹

En la medida en que ese tipo de radio no se hacía en México, resultó sumamente atractiva y novedosa para una juventud rockera con muy pocas opciones en el cuadrante radiofónico. Asimismo, en muchos sentidos sentó un precedente para la radio juvenil alternativa que se empezó a hacer a partir de la década de 1990, tanto comercial como pública. Al respecto, en entrevista con Jorge Meléndez para una emisión de su programa *Después de la letra... la palabra* del IMER, Lynn Fainchtein, quien fuera locutora de Rock 101, comenta:

Rock 101 es la primera estación que brinda al público joven jóvenes. O sea, no estás oyendo a un señor de cuarenta años anunciar una canción de Kiss ¿no?, que probablemente te lo imagines leyendo el *Esto* y curándose la cruda, este, de la noche anterior por haber jugado dominó. Aunque yo haga eso es otra la actitud. O sea, La Pantera era una estación...o Radio Éxitos era una estación de los locutores que venían del sindicato ¿no?, bajo la dirección de gentes que habían hecho radio toda la vida y esto es hecho por jóvenes para jóvenes. Entonces, yo creo que esa fue la innovación de Rock 101 y yo creo que eso es lo que hasta la fecha se nos recuerda y se nos ha copiado o que dio pie también para otras estaciones. De ahí luego salió WFM con un lado más fresca, de ahí salieron muchas otras posibilidades, pero sí creo que Rock 101 fue la pauta para esa libertad de expresión. De que los jóvenes podían expresarse, traían *rating* y traían comerciales, traían clientes".¹³⁰

¹²⁹ *Ibid.*, min. 4:55-6:37.

¹³⁰ *Después de la letra... la palabra*, "Entrevista a Lynch Fainstein [sic]", México, 16 de enero de 1996, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0010750, min. 12:44-14:08.



Tal y como señala Fainchtein, esa radio de rock alternativa emanada de las transmisiones de Rock 101 fue realizada por jóvenes que formaban parte de la cultura asociada al rock que, por tanto, conocían desde dentro y practicaban. En este sentido, llama la atención que los perfiles de algunos de los colaboradores de Rock 101 coinciden con los del corpus de informantes de esta investigación abordados en el capítulo II. Particularmente en aspectos como la afición por la música –especialmente el rock–, la pertenencia a sectores medios de la sociedad, el haber llegado a la radiodifusión de forma más o menos casual o contar con formación profesional, aunque no necesariamente en materia de comunicación. Luis Gerardo Salas, por ejemplo, explica cómo llegó a la radiodifusión a través de sus vínculos familiares:

Mi tío [Guillermo Salas Peyró] comenzó a trabajar en la radio muy joven para Emilio Azcárraga Vidaurreta, el abuelo del actual Emilio Azcárraga Jean. Para los cuarentas tomó la opción por parte de Emilio Azcárraga para comprar Radio Mil. En 1942 mi tío fundó el Núcleo Radio Mil. Hizo Radio Mil, hizo Radio Sinfonola, Radio Onda, Radio Eco, La Pantera y las primeras estaciones de frecuencia modulada del país, que fueron Estereomil y luego Sonomil 101, que eventualmente se convirtió en Rock 101 [...] Antes de cumplir 16 años entré a trabajar a Radio Mil, y me tocó la suerte de entrar a trabajar con el que era entonces director de producción de Radio Mil que era Sergio Rod, fue el inventor de un programa muy famoso que se llamó *Batas, pijamas y pantunflas* y, entre otras cosas, pues era un tipo completa y rematadamente loco. Empecé a trabajar con él, me fascinó la radio. Yo entré a trabajar por el verano y me quedé trabajando un año, y entonces trabajaba en la mañana, estudiaba en la tarde. Cuando entré a la universidad ya renuncié a Radio Mil para estudiar la carrera como creía yo que se tenía que estudiar, a tiempo completo. En el 82 regresé a Radio Mil y desde entonces para acá.¹³¹

¹³¹ *Magazine*, “Especial Rock 101”, México, 17 de agosto de 2002, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FN08010146708_01, min. 4:55-6:37.



En el mismo sentido, Lynn Fainchtein relata cómo fue su incursión a la radio a través de Rock 101:

Yo empecé en Rock 101 en 1985. Este, ahí empecé sin saber absolutamente nada, llegué un día. Yo trabajaba en una pastelería que estaba aquí...todavía existe en Barranca del Muerto frente al INFONAVIT. Y un domingo en la mañana, ya bastante desesperada, prendí el radio y oí dos o tres canciones que me llamaron mucho la atención para ser México, que era Steely Dan, Elton John y Led Zeppelin, y dije “eso quiero hacer”. Yo no tenía la menor idea de qué quería hacer de mi vida ni nunca había sido apasionada del radio, sí de la música [...] yo estudié psicología. Este, y entonces decidí acercarme a Rock 101 que estaba a dos cuerdas. Llegué y pregunté que quién dirigía la estación. Me dijeron que un señor que se llamaba Luis Gerardo Salas que era precisamente el que venía bajando las escaleras y yo me acerqué a Luis y le dije –oye, yo quisiera trabajar contigo– y me dijo –bueno, pues acompáñame, vamos a tomarnos algo aquí en el parquecito del Parnaso–. Fui con él y así empezó. Le dije...me dijo –bueno, ¿pues qué quieres hacer? –. Le dije –pues no sé–. Me dijo –¿pues qué te gusta? –, le dije –la música de mujeres, de eso tengo mucho–. Me dijo –bueno, pues vamos a hacer un programa–.¹³²

La programación musical de Rock 101 abarcó un espectro muy amplio de la música juvenil alternativa, la cual fue incorporada a una barra programática diversa. Ivan Nieblas, asiduo radioescucha de la estación, la recuerda así:

Pero después empezó a cambiar, te digo, como ya en los noventa, algunas estaciones como que pues se aferraron a ciertos conceptos, pues a propuestas más...pues sí, más eclécticas diría yo, este, no así que digas uuuy qué experimentales, pero más eclécticas, que empezaron a programar por ejemplo, *futa*, pues yo me acuerdo que para que alguien programara así a The Cure, *fuuta* pues era pues casi imposible, solamente Rock 101 ¿no? [...] había muchas cosas que en sí mismas, por su programación, pues eran muy contraculturales. Te digo, pues el programa de punk que había de...*Con los pelos de punta*, en Rock 101, pues también se dedicaba a

¹³² *Después de la letra... la palabra*, “Entrevista a Lynch Fainstein [sic]”, México, 16 de enero de 1996, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0010750, min. 3:03-4:39.



poner cosas que pues...Negu Gorriak y cosas así que pues difícilmente también las podías escuchar en alguna estación ¿no? Este, cosas más radicales en el heavy metal, por ejemplo, pues cosas del death metal que empezaba a surgir, pues quién chingados iba a poner death metal. Pues solamente ese programa de la media noche de Rock 101 ¿no?, este, Cannibal Corpse ahí lo podías escuchar. Había otro programa buenísimo que se llamaba *Drenaje profundo*, creo que era ahí mismo en 101, que ellos, por ejemplo, se encargaban ya en los noventa de dar cuenta de toda la escena pues subterránea pesada ¿no? Entonces *futa*, ahí, ahí por ejemplo, fue cuando descubrí a los Melvins, a Cathedral, este, a...*futa*, cosas como, este, Neurosis, este, Carcass ¿no? Entonces, era como que...*Drenaje profundo* era como un programa que se dedicaba a poner pues como lo más oscuro y extremo de...pues lo extremo ¿no? Este, y también, te digo, eso era pues woow ¿no?, o sea, interesantísimo y pues nunca...te digo, no lo podías escuchar en la programación regular ¿no?, de las estaciones, este, pues comerciales [...] ¹³³

Respecto a la presencia de rock mexicano en Rock 101, Jordi Soler, quien se desempeñó como productor, locutor y hasta director de la estación, comenta:

El rock mexicano encontró una acogida muy entusiasta en Rock 101 para empezar. ¿No?, por ejemplo, el primer...la primera canción de Julieta Venegas que sonó en la radio en todo el mundo fue en mi programa, porque llegó Julieta, entonces era una chica de Tijuana con un cassette que yo en el estudio limpié, ecualicé, para que...para poderlo transmitir y transmitimos por primera vez a Julieta Venegas y así un montón de grupos. Teníamos un estudio modesto de grabación donde tocaban bandas de esa época y hacíamos un *unplugged* antes de que lo hiciera MTV. ¿No?, con bandas como Santa Sabina, como La Castañeda, como Bon Y Los Enemigos Del Silencio, pues salían al aire por primera vez en Rock 101. Eso fue la...el empujón que dio en la radio a todas estas bandas fue crucial. Después, claro, ellos se fueron abriendo camino, las compañías disqueras empezaron a distribuirlos, a montar conciertos, a convertirlos en estrellas. Todo a partir del empujón que dio la radio al principio ¿no? ¹³⁴

¹³³ Ivan Nieblas "El Patas", entrevista citada.

¹³⁴ Jordi Soler, entrevista citada.



Jordi Soler se refiere también a la naturaleza de la radio comercial en México, los problemas que impiden que se desarrolle una radio de calidad, las implicaciones de todo ello en el caso particular de Rock 101 y cómo este tipo de situaciones influyeron en su salida de la estación:

[...] la radio en México pertenece a cuatro-cinco familias. Esa ha sido la desgracia de la radio siempre. Es dueña...es propiedad de cuatro o cinco familias siempre coludidas con el poder. A diferencia de otros países, si en México tienes una idea genial para montar una estación de radio no la puedes realizar si no te haces amigo del dueño de las frecuencias, que son como te digo cuatro familias. Aquí en España o en los países europeos o en Estados Unidos si tienes una idea genial, te juntas con unas personas que te ayuden con la inversión y montas una estación de radio, tienes derecho a ello. En México no. En México si no eres amigo de las cuatro familias no tienes ninguna oportunidad [...] De hecho Rock 101 se pudo hacer porque el sobrino de los dueños estaba al frente de esa estación, si no no se hubiera podido. Que eran una de las cuatro familias que poseen todas las frecuencias en México. Esto redundaba en la mala calidad general de la radio en México [...] Rock 101...fue una estación en donde recorrí todo el organigrama. Empecé como, te digo, escribiendo un programa y terminé de director. Pues llegó un momento en que, por una parte, ya quería concentrarme en mis novelas y, por otra, la...el proyecto empezó...empezaba ya a degradarse porque entraron unos nuevos socios de la familia que era la dueña de ese grupo radiofónico y empezó todo a restringirse mucho y empezó a dejar de parecerme divertido. Total que cuando estaba pensando en dejarla, vino el dueño y me echó de la estación, así que me ahorró...acortó el tiempo que me iba a tomar decidirme.¹³⁵

Por su parte, Lynn Fainchtein coincide con Soler en lo referente a los monopolios de los medios de comunicación en México. Sus reflexiones son, de hecho, muy similares. En ese sentido, cuando Jorge Meléndez le pregunta sobre el final de Rock 101 en la emisión de su programa *Después de la letra... la palabra*, Fainchtein comenta:

¹³⁵ *Ibid.*



Una reflexión es simplemente...iba a decir narcopoder pero no es narcopoder...es “porque mis chicharrones truenan”. Así de sencillo fue porque el señor Ordorica dijo “se acabó y estos muchachos se salen” y los dueños de Radio Mil permitieron eso. No hay mayor explicación y eso lo explicamos en la prensa innumerables veces [...] A mí lo que me tiene muy...tal vez muy curiosa en lo que está pasando es que México se está abriendo a muchas cosas...se está cerrando como bien tú dices, pero en cuanto a los medios de comunicación está muy difícil la situación. Como yo lo veo, el que las estaciones de radio y los canales de televisión pertenezcan a cinco gentes hace muy difícil que jóvenes empresarios podamos tener una estación de radio por ejemplo ¿no? ¿Por qué?, porque estás hablando de millones de millones de dólares que obviamente entre esas cinco familias se sigue manejando todo. Yo quisiera creer que dentro de esta apertura que mencionan...que bueno, se están abriendo los canales para telefonía, se están...pero yo no veo que se ponga en apertura la radio, la televisión. No le han quitado a Azcárraga ningún canal para dárselo a otra gente, ni han impedido que Radio Centro se fusione con Radio Programas. O sea, sí se sigue avalando eso, de hecho es casi obvio que si va a vender alguien una estación se lo va a comprar otro radiodifusor. Entonces, en ese sentido yo creo que hay muy poca apertura [...]¹³⁶

Por otro lado, Iñaki Manero, reconocido comunicador quien fuera colaborador de Rock 101, relata el final de la estación en estos términos:

En Núcleo Radio Mil empezaron a surgir cambios...de repente llega la crisis del 94 y la gente que se dedicaba a los medios de comunicación vieron llegar esa crisis y vieron llegar ese problema. Necesitaban tener estaciones que generaran ventas y que generaran proyectos exitosos y no riesgosos. Luego llega la época de las fusiones, porque es “o te fusionas o tienes que cerrar”, entonces por ejemplo entró otro grupo radiofónico, que era el de Stereo Cien con Radio Mil aportando una estación de radio y se tuvo que ver porque los nuevos proyectos que se integraran al grupo pues fueran

¹³⁶ *Después de la letra... la palabra*, “Entrevista a Lynch Fainstein [sic]”, México, 16 de enero de 1996, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0010750, min. 14:08-15:43 y 20:04-22:27.

probados y exitosos, que ha sido la tendencia de los medios de comunicación hasta la fecha, que todo lo que se presente tenga que ser exitoso y nada de riesgos.¹³⁷

Rock 101 fue sin duda una emisora alternativa de radio de rock que se situó en el centro de la contradicción entre el *underground* y lo *mainstream*. Con el paso del tiempo se ha revelado como un proyecto de gran importancia, el cual dejó una huella indeleble en la radiodifusión de rock y la cultura juvenil alternativa de la Ciudad de México, por lo que ha pasado a formar parte de la memoria colectiva. Respecto a su relevancia y trascendencia, Jordi Soler comenta: “Bueno, en ese momento, en la era de Rock 101 era un momento muy...era un momento coyuntural. Yo creo que el gran éxito de aquella estación se debe a eso, no existía otra estación como estas...el movimiento del rock estaba empezando en México y Rock 101 lo fue acompañando, esa era la coyuntura ¿no?”.¹³⁸ En la misma tónica, Juan Villoro explica:

Rock 101 fue muy importante para la radio y son estaciones que surgieron un poco al calor de lo que habíamos hecho nosotros. No que estuvieran inspiradas en nosotros porque fue toda una estación, pero por ejemplo Jordi Soler, que es muy amigo mío, que él tenía un programa que se llamaba *Argonáutica*. Yo lo conocí porque me invitó a su programa y ahí hablamos mucho ¿no?, de *El lado oscuro de la luna* y todo esto ¿no? Entonces, creo que luego la radio se posicionó en la Ciudad de México de una manera muy interesante porque...porque Rock 101 trajo una transformación del lenguaje, de interpretación, sentido del humor, programación musical...muy importante ¿no?¹³⁹

Sin lugar a dudas el rock en México le debe mucho a la radio. Aunque con una presencia muy limitada y restringida respecto a la totalidad de la oferta del cuadrante radiofónico de la Ciudad de México, la radiodifusión de rock alternativa jugó un papel fundamental en la difusión de la música y la cultura del rock. De esta manera, según

¹³⁷ *Magazine*, “Especial Rock 101”, México, 17 de agosto de 2002, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FN08010146710_01, min. 19:24-21:15.

¹³⁸ Jordi Soler, entrevista citada.

¹³⁹ Juan Villoro, entrevista citada.

se ha intentado demostrar, estas producciones radiofónicas fueron verdaderos nichos de la cultura juvenil alternativa que funcionaron como espacios virtuales y simbólicos en los que los jóvenes pudieron encontrarse y reconocerse como parte de algo diferente.

Todo lo naco es chido: El rock mexicano a través de la radiodifusión de rock alternativa

En 1986 salió a la venta el álbum *¡Naco es chido!* de la banda mexicana de rock Botellita De Jerez. Se trata de su tercera producción discográfica, entre cuyos temas se encuentra “Guaca rock de la Malinche”, en el que abordaban la cuestión del *malinchismo*, esa tendencia a preferir y exaltar lo extranjero frente a lo local por considerarlo inherentemente superior. El coro de la canción está compuesto por la frase “Pinche Malinche, lo Cortés / No quita lo Cuauhtémoc”,¹⁴⁰ la cual, en alusión a los personajes históricos de la Conquista, sugiere que el hecho de adoptar una cultura extranjera de ninguna manera suprime la cultura de origen propia. Otro de los versos de la canción declara “Si lo mexicano es naco y lo mexicano es chido / Entonces verdad de dios...todo lo naco es chido”,¹⁴¹ con el cual plantean una reivindicación de lo hecho en México frente a lo proveniente del exterior, misma que podría aplicarse a cualquier ámbito cultural, desde la comida hasta la música.

Esta canción en particular y la propuesta musical de Botellita De Jerez en general responden a un cambio de actitud en el rock mexicano. Como se explicó en el capítulo I, a partir de la década de 1980 el rock nacional comenzó a resurgir después del periodo de marginación al que se vio expuesto durante los años setenta. El idioma español y la jerga juvenil de la vida cotidiana fueron adquiriendo cada vez mayor presencia entre las composiciones de los artistas y bandas, lo que en buena medida ayudó a reforzar de distintas formas el sentido de identidad entre los jóvenes vinculados a la cultura local del rock. ¿Se puede hablar de un rock genuinamente mexicano a partir de ese punto? ¿El rock nacional que se había producido antes, frecuentemente cantado en inglés y en ocasiones hasta calcado

¹⁴⁰ Botellita De Jerez, *¡Naco es chido!* [álbum musical], 1986, pista 11.

¹⁴¹ *Ibid.*



del estadounidense, era menos mexicano que el que se hizo a partir de los años ochenta? ¿Qué es el rock mexicano? ¿Hay algo que lo hace especial, particular y/o distinto del rock anglosajón o el de otras escenas rockeras nacionales de América Latina?

Sin lugar a dudas son preguntas complicadas y muy difíciles de responder de forma contundente. Sin embargo, hay indicios que apuntan a que han estado presentes dentro de la escena nacional del rock desde tiempo atrás, tanto entre los propios músicos como entre aquellos que han promovido el rock o cultivado la crítica musical. Esto queda de manifiesto en algunas de las emisiones de la radio de rock alternativa de la Ciudad de México consultadas para esta investigación. En este sentido, el objetivo trazado en estas líneas no tiene que ver con tratar de dar respuesta a tan complejas preguntas sino, más bien, con analizarlas en función de cómo eran formuladas desde el contexto de la radio rockera y de cuáles eran las ideas que emergían al ser respondidas.

En su estudio sobre la historia de los medios de comunicación, Asa Briggs y Peter Burke llaman la atención sobre la importancia del contenido, el control y el público en la comunicación. Es decir, qué se dice, quién lo dice y a quién se lo dice. En el mismo sentido, destacan que las respuestas de diferentes grupos o sectores de personas a lo que oyen, ven o leen están fuertemente relacionadas con el canal a través del cual reciben los mensajes. Asimismo, señalan la relevancia de considerar el tamaño de dichos grupos o sectores, pues la cantidad los puede constituir o no como una masa. Además, resaltan la importancia de situar en su debido contexto de producción tanto las intenciones, estrategias y tácticas de los comunicadores como los propios mensajes que emiten.¹⁴²

A partir de esta base, teniendo también en cuenta los testimonios de los informantes que se han abordado en las páginas previas, tenemos entonces que la radiodifusión de rock que se analiza en este trabajo entendía y difundía la música de rock en sí misma como un mensaje asociado al cambio, al inconformismo y a la búsqueda de alternativas respecto a las opciones e ideas preconcebidas. Ese mensaje era emitido por jóvenes que formaban parte de la cultura del rock y que

¹⁴² Briggs y Burke, *De Gutenberg a internet*, 2002, pp. 15-16.



habían adoptado sus valores e ideas como propios. Asimismo, lo dirigían a otros jóvenes como ellos, con quienes compartían una identidad colectiva en torno al rock al tiempo que intentaban ofrecerles nuevos conocimientos y expresiones de esa cultura que, por entonces, eran de difícil acceso o que no estaban disponibles en los canales del *mainstream*.

La radio de rock alternativa de la Ciudad de México fue una importante vía para la formación de gusto y la difusión de ideas y opiniones en torno al rock internacional y nacional. En un periodo en que el acceso del rock a los grandes medios era limitado y que, cuando lo conseguía, se trataba sobre todo de sus manifestaciones más cercanas al *mainstream*, la radio rockera alternativa fungió como una guía sobre el lado oculto de esa música. De esta manera, pudo trazar directrices sobre lo que se debía entender como rock “de calidad” a partir de la oferta de música que en gran medida respondía a los propios gustos, intereses y posibilidades de quienes hacían esa radio.

En este sentido, cabe recordar tres aspectos esenciales de la presencia de la música en la radiodifusión. En primer lugar, a diferencia del acto de escuchar música a voluntad y sin interrupciones a través de discos –o de archivos digitales, como se hace en nuestros días–, la música programada en la radio es elegida por alguien más y no por el usuario o radioescucha. En segundo término, la música programada va acompañada de las palabras de un presentador, las cuales enmarcan las piezas musicales con comentarios al inicio y/o al final, agregando con ello sentidos y/o significados. Finalmente, las estaciones y los programas de radio, en conjunto con sus audiencias, construyen identidades que son reforzadas por la experiencia de escuchar.¹⁴³

Como parte de un medio de comunicación masivo como la radio, no es disparatado asumir que las emisiones de la radiodifusión de rock alternativa tenían un alcance amplio. Sin embargo, es necesario reconocer que no se dispone de datos cuantitativos sobre el número de oyentes promedio de estos programas, pues era una época en la que no se solían medir las audiencias ni hacer estudios de

¹⁴³ Chignell, *Key concepts in radio studies*, 2009, pp. 33-37.



mercado, especialmente en la radio pública.¹⁴⁴ Sin embargo, de acuerdo con los propios realizadores de esa radio, el alcance de los proyectos que presidieron fue, cuando menos, significativo. En este sentido, los informantes entrevistados para esta investigación refieren haber recibido una cantidad importante de cartas de sus radioescuchas y aseguran que, hasta la fecha, llegan a coincidir con personas que los abordan para comentarles que escucharon sus programas y que gracias a ellos conocieron música a la que de otra manera no habrían tenido acceso.¹⁴⁵

Entre los programas a los que se tuvo acceso por vía de la FNM, hay emisiones interesantes que arrojan luz sobre las ideas que rodeaban al rock mexicano durante la época en que fueron producidas. Esto es especialmente claro en aquellos programas que incluyeron entrevistas a los grupos y artistas, en las cuales se perciben concepciones sobre la naturaleza y situación del rock mexicano tanto de parte de músicos como de comunicadores. Tal es el caso de *Rock en Radio Universidad*, *El lado oscuro de la luna* y *Música en la sombra*. En cambio, un programa como *Rock marginal* que, si bien no recurrió nunca a las entrevistas durante las emisiones, expone esas ideas a través de la editorialización en aquellos programas dedicados a presentar proyectos mexicanos, lo que permite delinear parte de las posturas de quien se encargaba de su producción y contenidos.

Entre los meses de junio y julio de 1975 *Rock en Radio Universidad* produjo una serie titulada “¿Hacia un rock mexicano?”. En alrededor de seis emisiones,¹⁴⁶ la serie buscó explorar y reflexionar sobre el rock mexicano del momento, para lo cual invitaron a cuatro bandas nacionales para entablar un diálogo sobre el particular y, además, presentar su música como parte de ese rock. Por sí mismo, el propio título ya brinda ciertos indicadores de las posturas e ideas de las que partieron los productores del programa al formular el concepto de la serie, entre quienes se encontraba Óscar Sarquiz. En este sentido, la presentación del locutor durante el primer episodio, transmitido el 2 de junio de 1975, resulta muy revelador:

¹⁴⁴ Walter Schmidt, entrevista citada.

¹⁴⁵ Rodrigo de Oyarzábal, entrevista citada, Walter Schmidt, entrevista citada y Juan Villoro, entrevista citada.

¹⁴⁶ Se ignora el número exacto de emisiones que conformaron la serie. El acervo de la FNM sólo cuenta con cinco de ellas, entre las cuales hay una que sirve como conclusión, ya que presenta un recuento de las bandas entrevistadas y de las ideas principales que emanaron de las charlas.

Buenas tardes auditorio del *Rock en Radio Universidad*. Hemos escuchado “Somos o no somos” con el grupo México-panameño Cosa Nostra. Iniciamos con esta emisión una nueva serie dedicada a presentar aquellos grupos nacionales de rock que se encuentran en pos de la fórmula adecuada que les permita crear una música joven, nacional y auténtica. Cosa Nostra fue fundada en septiembre de 1971 y ha pasado por sucesivas renovaciones que han depurado su personal hasta lograr uno cuyo nivel musical es sobresaliente en nuestro medio. Actualmente, Cosa Nostra se encuentra actuando en el célebre Sands de Las Vegas, lo que representa en sí un logro sin precedente para un grupo mexicano. Cosa Nostra conceptúa su música de reciente producción incluida en su tercer álbum como “un órgano de expresión musical que implica algo más que ritmo. En ella se expone una problemática, pero también se apuntan posibles soluciones. Más que música de protesta es de propuesta”. A continuación escucharemos una conversación informal entre Óscar Sarquíz y el organista del grupo Guillermo Briseño.¹⁴⁷

Llama la atención que, tanto en el título de la serie como en el comentario introductorio del primer episodio, se plantea ya una reflexión sobre el estado del rock en México. Ésta apunta a que los comunicadores intuían que el rock mexicano estaba atravesando por un proceso de autodefinición y búsqueda de aquello que lo haría “auténtico”, “genuino” y “nacional”. En este sentido, el cuestionamiento “¿hacia un rock mexicano?” y la selección de bandas presentadas durante la serie dan cuenta de cómo se estaba percibiendo el rock mexicano entre los medios especializados y la crítica musical a mediados de los años setenta. Es decir, como un rock que estaba desarrollando rasgos particulares que lo dotaban de calidad y lo podían hacer distinto de las expresiones rockeras que venían del exterior. Asimismo, el comentario sobre las presentaciones de Cosa Nostra en Las Vegas habla de una especie de validación del éxito y/o la calidad de las bandas y su música en función de los parámetros de, y del impacto en, las escenas y los mercados del rock dominante, determinados desde Estados Unidos y Europa.

¹⁴⁷ *Rock en Radio Universidad*, “¿Hacia un rock mexicano?”, México, 2 de junio de 1975, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0057998, min. 2:44-3:53.



Tras presentar a Guillermo Briseño ante el público radioescucha, Óscar Sarquiz inicia la entrevista de la emisión de esta manera: “Memo, quisiera yo preguntarte, este, ¿qué clase...yo percibo en la música de la Cosa Nostra una ambición de esbozar una personalidad propia, musical ¿verdad?, basada en los moldes, este, que nos son más propios ¿no? Y sin embargo, ¿llamarías tú a esto música de rock?”.¹⁴⁸ Briseño responde así:

Bueno, dentro de la forma general que utilizamos todos para llamar rock a la música, rítmica, medio extraída del blues y todas esas cosas pues lo podríamos llamar rock ¿no? Pero, considero yo que ha habido muchos cambios ¿no?, muchas aportaciones de diferentes colores y sabores hacia la música de rock que le han dado muchas características diferentes ¿no?, como las aportaciones de los jazzistas y algunas cosas barrocas y cosas de todo tipo que se han aportado a la música de rock como le llamas. Creo que, en nuestro caso, el arma más poderosa que podríamos manejar para tratar de hacer una aportación importante sería usar los valores auténticos nuestros ¿no? Nuestro grupo está formado por cinco mexicanos y un panameño ¿no? Podríamos decir que la nacionalidad del grupo es latinoamericana ubicada en México ¿no? Entonces, estamos tratando de usar en las piezas que estamos grabando en este LP todo este tipo de valores sin tratar de ser estrictamente, vamos a decir, folcloristas ¿no? Consideramos y aceptamos la validez del folclor, inclusive lo estamos tratando de estudiar, de hecho lo estamos estudiando, estamos tratando de conocerlo para poder hacer cosas mejores ¿no?, dentro del concepto que estamos manejando [...] Simplemente estamos tratando de hacer algo auténtico y original ¿no?, exclusivamente. Desde luego que tenemos una influencia del rock porque lo hemos escuchado y lo hemos tocado y nos gusta mucho a todos, pero nos gustan muchos otros tipos de música también, que hemos tratado de aprender a escuchar muchas cosas también.¹⁴⁹

En su respuesta, Briseño apunta al desarrollo del rock como una música que no es estática, sino que se ha ido transformando con el tiempo a través del contacto y fusión con otros ritmos y sonidos. En ese sentido, considera que la música de su

¹⁴⁸ *Ibid.*, min. 4:26-7:32.

¹⁴⁹ *Ibid.*

banda y, por extensión, la del rock mexicano y latinoamericano de entonces, pueden aportar al desarrollo y evolución del rock a partir de la incorporación de elementos y valores propios de la cultura mexicana y latinoamericana. Así pues, de acuerdo con lo expresado por Briseño, es a partir de estos elementos que se podía buscar la autenticidad y originalidad.

Por otra parte, en la segunda emisión de la serie, transmitida el 9 de junio de 1975, *Rock en Radio Universidad* presentó la música de la banda *Árbol*, la cual, por cierto, no había sido lanzada comercialmente en ese momento. En entrevista, los integrantes del grupo conversaron con Óscar Sarquiz sobre sus motivaciones y el carácter de su música. Así, después de la rúbrica y previo a la presentación formal de los invitados, el programa comienza directamente con la voz de Sarquiz, quien les pregunta: “¿Qué motivación los mueve para tocar rock?”.¹⁵⁰ Las respuestas de los músicos son interesantes, pues se centran en los significados asociados a la cultura del rock, tales como el inconformismo, la liberación o lo auténtico frente a lo preconcebido. Uno de los integrantes, identificado como Alejandro, comenta:

Pues, pienso que yo estoy en el rock porque ... Es lo que...yo...es el modo de expresarme con la gente ¿entiendes? O sea, que yo puedo tocar, como todos podemos tocar piezas más fáciles, copias y baladas ¿no?, pero el rock es algo que te nace de adentro ¿ves?, algo que piensas tú que puede llegar a ayudar a los demás ¿ves?, a que también sientan lo mismo que tú sientes. Yo pienso que cuando estoy tocando rock lo que siento quiero que lo sienta la gente y tal vez así es.¹⁵¹

Luis Gerardo, otro de los integrantes, añade: “El rocanrol es mi vida. Es la música que...música nueva, la vanguardia. Es una forma en que yo me puedo expresar mejor, la que mejor siento, más que hablando, con lo que toco”.¹⁵² Víctor, por su parte, comenta: “Pues yo toco rock porque pienso que es una forma de ayudar a los demás, de ayudarme a mí mismo para ver qué onda ¿no?, qué es lo

¹⁵⁰ *Rock en Radio Universidad*, “¿Hacia un rock mexicano?”, México, 9 de junio de 1975, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0058001, min. 4:38-6:47.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

que estamos haciendo aquí o...¿no?".¹⁵³ Finalmente, Luis, otro de los miembros de *Árbol*, declara: "Pues yo creo que yo toco esta clase de música porque...porque es lo único que sé hacer. Es mi única forma de expresión. La música es la salvación del mundo maestro. Es todo lo que puedo decir".¹⁵⁴ Posteriormente, a partir de los comentarios de la banda, Sarquiz les pregunta qué es lo que el rock puede decirle al público mexicano y de qué se puede salvar a la gente en México. Uno de los integrantes toma la palabra y comenta:

Yo pienso que es por el conformismo ¿ves? Tratamos de que ya no se conformen con lo que...lo que la gente le quiera dar, o sea, los que están programando, digamos, las piezas, las melodías. Eso lo tiene que aceptar el público ¿no?, porque ellos se los están imponiendo y nosotros queremos que abran los ojos ¿no?, que ya no sean conformes, que busquen lo que les gusta y nosotros pensamos que el rock puede ayudarlos a liberarse.¹⁵⁵

En el mismo sentido, otro de los músicos agrega: "Sí, porque hay mucha gente que piensa como nosotros. Esa gente necesita de nosotros, gente que va con nosotros en nuestro gusto, en el rock & roll. A mucha gente le gusta, pero esa gente está reprimida por otra gente. Entonces, somos los únicos que podemos ayudarlos llegando hasta donde están ellos con nuestra música ... tocar".¹⁵⁶ Finalmente, alguien más añade:

Es que se pueden decir muchas cosas, pero, no sé. Yo creo, la censura y el radio en México no programarían lo que nosotros en realidad queremos decir, los problemas sociales que existen en México. Porque no podríamos hablar de cultura de otro país. Si en realidad queremos hacer una música de aquí, un rocanrol mexicano, tendríamos que hablar acerca de nuestros problemas. Yo creo que eso va a ser muy difícil.¹⁵⁷

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, min. 8:13-10:12.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

Los comentarios de los integrantes de *Árbol* reflejan una actitud en la que se percibe a la música de rock como una alternativa contra el conformismo, una forma de expresar sus inquietudes, una vía para acercarse a sus semejantes, una herramienta de cambio y un arma contra la censura y el inconformismo. Además, proclaman que un verdadero y genuino rock mexicano necesariamente tiene que hablar de la realidad mexicana. Todo esto cobra especial importancia si tenemos en cuenta que es un programa de 1975, un momento en el que el rock en México todavía tenía una carga profundamente moderna, disidente, idealista y representaba una forma alternativa de entender y vivir la vida.

La tercera entrega de la serie “¿Hacia un rock mexicano?” de *Rock en Radio Universidad* estuvo dedicada al grupo Enigma. Transmitida el 23 de junio de 1975, fue presentada por el locutor de la siguiente manera:

El cuarteto Enigma es uno de los pocos grupos de rock mexicanos que ha desarrollado su carrera en forma planeada, deliberada y profesional. Integrado por cuatro jóvenes músicos de larga afición por la música joven, Carlos Alfredo, guitarra, Pablo Sergio, bajo, Pablo Ricardo, requinto y su nuevo baterista, Luis, Enigma apareció desde mediados de 1971 provisto ya de una imagen escénica más bien intencionada que convincente, pero cuidadosamente cultivada. Su trayectoria es casi atípica en nuestro medio por cuanto partieron de tener un éxito comercial de consideración, “Bajo el signo de Acuario”, acompañado por una promoción también notable. De esta manera la trayectoria de Enigma ha sido como una crónica de la evolución o involución del rock mexicano a partir de sus promisorias perspectivas de principios de la década hasta llegar a su situación actual. Escuchemos los puntos de vista de Sergio, el bajista del conjunto Enigma, a propósito de la situación actual del rock en nuestro país.¹⁵⁸

La presentación y la conversación subsiguiente versan sobre el dilema del rock mexicano entre la originalidad, la industria y el factor comercial de la música. En este sentido, ante la pregunta de Óscar Sarquiz sobre la posibilidad de que aumente

¹⁵⁸ *Rock en Radio Universidad*, “¿Hacia un rock mexicano?”, México, 23 de junio de 1975, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0058007, min. 3:40-4:42.



el gusto y la demanda de rock entre el público mexicano, Sergio, bajista de Enigma y único asistente a la entrevista, comenta:

Sí, yo creo que existen bastantes posibilidades de que el público comprador de discos de rock aumente aquí en México. Creo yo que depende más que nada de que se empiece a crear un rock con características suficientemente sólidas, es decir, bien definidas como para interesar a más público del que actualmente se le interesa [...] En cierto modo podría pensarse que es encontrar la veta comercial, pero creo yo que, en nuestro caso, que estamos haciendo música de rock que puedo decirlo sin temor a equivocarme, honesta, el término *comercial* implicaría, digamos, dar una concesión para buscar que el producto se vendiera. Es decir, que el producto fuera un producto comercial, un producto mercantilizado completamente y creo yo que no es...podría lograrse por ese camino, pero lo que nosotros concretamente Enigma tratamos de lograr es una música que no persiga en sí el fin comercial de venderse, sino que posea cualidades muy, este, claras, definidas como para interesar a mucha gente. Esto podría significar que la música tendría que ser, digamos, adecuada al nivel musical de la gente, pero creo yo que más que nada debe de poseer ciertos valores que aunque no sea música simple o banal, vamos a decirlo de esa manera, sí posea una cierta calidad, para repetir el término, una cierta originalidad que la haga impactante ante la mayoría de la gente ¿no? No por esto quiero decir que sea una música banal o comercial ¿no?¹⁵⁹

En esta declaración sobresale, por una parte, el interés de crear una música original y propia, con valores y características que la hagan distintiva y, por otro lado, el aspecto comercial de la música. Ciertamente había un interés por parte de Enigma y sus contemporáneos de ser escuchados y de lograr un mayor alcance para sus propuestas musicales. Sin embargo, también es claro que había una intención de mantenerse fieles a su arte y no aspirar al éxito comercial como un fin en sí mismo. De igual forma, en correspondencia con las palabras de Sergio, la programación de su música y la propia entrevista en la emisión dan cuenta del posicionamiento de los realizadores del programa, alineados con la cultura juvenil

¹⁵⁹ *Ibid.*, min. 4:43-8:33.



alternativa y entusiastas de las propuestas originales y no necesariamente comerciales, las cuales no contaban con otros foros o espacios de difusión.

En otra de sus intervenciones, Sarquiz destaca que desde sus inicios a comienzos de los años setenta Enigma siguió un desarrollo atípico para los parámetros mexicanos, pues logró un éxito considerable que fue impulsado por todo un aparato mercadotécnico. En función de ello, le pide a Sergio que hable sobre la trayectoria de la agrupación, a lo que éste responde poniendo énfasis en el cambio de las circunstancias del rock en México a escasos cuatro años de distancia:

La situación se presenta actualmente en relación a la época en que surgió el grupo bastante diferente, es decir, hay un contraste muy marcado entre lo que era en ese momento que apareció el grupo Enigma en la escena, podríamos llamarla así aunque fuera, este, un poco inadecuado pero en fin, en la escena del rock en México a lo que actualmente es el medio del rock en México. Hay un contraste muy marcado. Entonces existían una serie de condiciones que permitían, este, ver un futuro muy halagador para el rock en México. Se presentaban muchas tocadas, muchos eventos, audiciones, en fin, conciertos donde uno podía, este, manifestarse ¿no?, había mucha actividad. Actualmente ya no se reúnen esas condiciones, se diluyó la fuerza que en un momento se tuvo [...] Debo yo reconocerlo, que actualmente mi visión en relación a, este, al rock es diferente ¿no? Creo yo que hasta nos deslumbramos con la situación. Eso fue con lo...eso fue lo que pasó con los músicos de rock en México pienso yo, nos deslumbramos, nos dejamos llevar por los acontecimientos, nos dormimos y de pronto vimos que lo que en un momento dado pudo haber sido buena onda, empezó a diluirse y de pronto nos encontramos ya cuatro o cinco años después ante una situación que es bastante más difícil ¿no?, porque lógicamente nuestras esperanzas muchas veces ya han menguado, nuestras fuerzas también, ha habido mucha decepción entre los músicos, yo lo palpo, lo he palpado a través de los diversos intentos que se han hecho entre los mismos músicos de rock en México para, este, crear, este, una situación de mejora para el rock. He visto que se van desangrando, vamos a decirlo de esa manera aunque suene un poco trágico ¿no?, pero sí es cierto, se ha ido desangrando un poco ya, este, el ímpetu de los rockanroleros.¹⁶⁰

¹⁶⁰ *Ibid.*, min. 12:17-17:26.

Este testimonio es muy revelador en lo que respecta a cómo los músicos y artistas percibieron el cambio de la situación del rock en México durante la primera mitad de la década de 1970. Sergio, bajista de Enigma, explica que en la época en que surgió la agrupación, hacia 1971, había una situación y una atmósfera favorable y prometedora para el rock y los músicos que lo practicaban. Sin embargo, señala que ya a mediados de la década, momento en el que se llevó a cabo la entrevista, la situación era opuesta. Algo que resulta llamativo del testimonio es que en ningún momento se menciona el Festival de Avándaro como el catalizador de esos cambios, como se suele afirmar. Inclusive, en otra parte de la entrevista, el propio Sergio reconoce que no le queda del todo claro qué cambió o por qué la situación del rock hacia 1975 se había tornado así. Esto nos lleva a preguntarnos si esa incertidumbre era generalizada por entonces o era una inquietud exclusivamente de Sergio y del grupo Enigma. Asimismo, surgen dudas sobre en qué momento y de qué manera comenzó a moldearse el relato dominante sobre el Festival de Avándaro como el causante de la marginación del rock durante los años setenta.

Finalmente, ante el cuestionamiento de Sarquiz sobre los problemas y dificultades a las que se enfrenta Enigma para lograr una música original y propia, que por extensión se pueden aplicar a todo el rock mexicano de ese momento, Sergio declara:

[...] creo yo que a lo que se tiene que llegar es a lo siguiente: encontrar una música donde involucremos características netas, claras de nuestro medio y a la vez se conjuntan con lo que es en sí la esencia del rock ¿no? Porque el rock, tenemos que reconocerlo, ya es una manifestación artística universal ¿no?, porque de otra manera no hubiera tenido un impacto así tan tremendo como lo ha tenido. Entonces, en el momento en que se conjunte la esencia del rock, lo que representa el rock, lo que es el rock en general ya viéndolo así a fondo, con nuestra percepción, con nuestra...lo que captamos nosotros de nuestro medio y sepamos aglutinarlos en una música que probablemente, este, llegue a desligarse del término rock en sí, entonces creo yo que habremos logrado una música absoluta, netamente original ¿no?¹⁶¹

¹⁶¹ *Ibid.*, min. 24:26-30:15.



En la cuarta y entrega que *Rock en Radio Universidad* dedicó a la serie “¿Hacia un rock mexicano?” se presentó a la banda Dug Dug’s. En dicha emisión, transmitida el 30 de junio de 1975, participó como invitado Armando Nava, guitarrista, vocalista y principal compositor de la agrupación. Al introducir el programa, el locutor se refiere a los Dug Dug’s como una de las bandas más relevantes del rock mexicano de los años sesenta. En ese sentido, destaca su capacidad de interpretar de forma impecable los éxitos de importantes bandas extranjeras como los Beatles o los Beach Boys y su posterior viraje hacia la composición de música original. Asimismo, el locutor habla de los Dug Dug’s como una banda exitosa que, para el momento de la emisión, gozaba de amplio reconocimiento en el interior del país y considerables ventas de sus materiales discográficos, de cuyas producciones ya se hacía cargo el propio Nava.¹⁶²

La charla entre Óscar Sarquiz y Armando Nava comienza con un repaso de la trayectoria de los Dug Dug’s y los cambios en su alineación a través de los años. A continuación, Nava habla sobre el reconocimiento que la agrupación ha conseguido en otras zonas del país, del involucramiento de su familia en el manejo y promoción de la banda y de su incursión en la producción musical dentro del estudio tanto para los Dug Dug’s como para otros proyectos. Posteriormente, después de varios minutos de conversación y un bloque musical, Sarquiz lanza a Nava una serie de preguntas intercaladas sobre el contenido de sus canciones, su posicionamiento ante la realidad y el papel de su música en ese sentido. La intervención de Sarquiz es interesante porque está fuertemente cargada de editorialización, pues en medio de las preguntas plantea sus propias impresiones y lecturas sobre las letras de las canciones de Armando Nava:

Yo escuché precisamente la que abre el disco [*Cambia, cambia*], esta pieza que se llama “No te asustes es sólo vivir” que además, por su ritmo, es muy, este...entonces sí es muy gustada en las actuaciones en vivo del grupo ¿no? Es...pero, a mí me da la impresión que la letra de “No te asustes...” proyecta una especie de conformismo ante ciertas situaciones que vivimos desagradables, no sé si la estoy malentendiendo.

¹⁶² *Rock en Radio Universidad*, “¿Hacia un rock mexicano?”, México, 30 de junio de 1975, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0058033, min. 3:31-5:41.

En un principio dice “cuando voy por la calle y miro lo que está sucediendo ahí...”, ¿cómo sigue?, este...”sólo puedo pensar y me digo, no te asustes es sólo vivir”. Pero, no implicaría esto...es decir, tu actitud personal hacia el rock y hacia tu música, ¿podrías...dirías tú que es conservadora o que es revolucionaria? No estoy hablando de esa revolución del rock que se hablaba en 68 y en 69 que todos sabemos que es una cosa bofa hasta publicitaria. Pero digamos que el rock siempre ha sido un poquito, pues un poquito desobediente, vamos a decirlo así ¿no? O sea, está en contra de lo que se dice que se debe hacer. ¿Tú cómo piensas...o sea, cuál es tu actitud personal como artista con...y la expresas con tu música? ¿La podrías decir o sólo la puedes cantar?¹⁶³

Nava titubea un poco y luego da una respuesta escueta, ligera y hasta un tanto evasiva. No obstante, Sarquiz insiste e intenta reformular sus ideas y preguntas como sigue:

Pero, este, sí podríamos decir que en ese sentido tu actitud, vamos a decir...sí hay ciertas gentes que casi casi vociferan que su manera de ser ante el mundo es de cierta manera por ser rockanroleros y ser rebeldes a todo y hasta pasarse de la raya y volverse una lata para hasta las gentes que le gusta el rock y...¿se podría decir que los Dug Dug's son un poco apolíticos en ese sentido? O sea, ¿no se meten con asuntos que impliquen controversia? ¿Tú crees que eso puede ir en contra de la comercialidad de la música si tú abordas temas difíciles?¹⁶⁴

La respuesta de Nava, sin ser contundente, deja entrever una actitud que buscaba evitar el conflicto y las provocaciones con tal de poder seguir haciendo música sin problemas:

No, no pienso, no pienso. Comercialidad en este aspecto sí de prom...vamos a poner, de promoción, de programación sí, sí implicaría problemas. O sea, este, si hacen letras de ese tipo no te pondrían en el radio ¿me entiendes? Vamos a poner un ejemplo, [la canción] “Smog”. Vamos a poner que no habla ni de política ni nada, pero

¹⁶³ *Ibid.*, min. 16:41-30:26.

¹⁶⁴ *Ibid.*

vamos a poner, es una cosa contra...que es inclusive contra la cosa del smog y las drogas y todo eso ¿no? Aun así, en [Ciudad de] México no quisieron programar esa melodía por lo mismo, porque decía, decía ahí, ¿se puede decir? [risas]. Porque decía “marihuana” nada más por eso ¿no? [...] En cambio en el interior es...no hay problema, puedes decir esa palabra sin ningún problema. Nos programan el disco, fue uno de los discos que ha pegado más en el interior, *Smog*, precisamente.¹⁶⁵

La última emisión de “¿Hacia un rock mexicano?”, transmitida el 28 de julio de 1975, funciona como una conclusión del tema. En ella se expone un recuento de la música y las bandas presentadas como parte de la serie y se ofrecen algunas conclusiones puntuales a partir de las ideas y reflexiones que surgieron de las conversaciones durante las entrevistas. En primer lugar, señalan que los problemas, limitaciones y atraso del rock nacional eran un reflejo del propio subdesarrollo de México:

Todas las limitaciones, deformaciones y paradojas que podemos encontrar en el ámbito de la música moderna en México son otras tantas sombras proyectadas por el subdesarrollo en todos los niveles: musical, cultural, económico, social, creativo, interpretativo, etcétera. El rock en México se encuentra atrapado en un círculo vicioso que impide su desarrollo como vehículo de expresión artística e incluso como actividad productiva válida.¹⁶⁶

Asimismo, consideran que el rock en México era de baja calidad debido a que los intereses comerciales limitaban su desarrollo y contenían la capacidad creativa de los artistas, además de que el desprecio por parte de las autoridades lo mantenía en condiciones marginales:

Efectivamente, las casas grabadoras menosprecian y limitan la capacidad creativa que puede existir entre los grupos mexicanos por considerarlos poco redituables. Las radiodifusoras prefieren difundir el material extranjero o el nacional que no se aleje

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Rock en Radio Universidad*, “Náhuatl”, México, 28 de julio de 1975, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0058093, min. 5:10-7:13.

del estrecho cauce de la convencionalidad. Las autoridades no permiten que el rock abandone los paupérrimos e inadecuados escenarios en los que vegeta. El resultado global de todo esto es la baja calidad, la carencia de incentivos, la trivialidad de música y letras y el estancamiento general de la música y de lo que la rodea.¹⁶⁷

Por otro lado, afirman que la situación de adversidad a la que se enfrentaba el rock impedía la profesionalización de los músicos y las producciones:

El clima hostil antes descrito propicia en los músicos un pobre nivel de profesionalismo, de recursos y de metas [...] El deficiente sonido de la mayor parte de las grabaciones obedece a factores económicos, técnicos, y muy especialmente humanos, ya que la mayor parte de la responsabilidad recae sobre los directores artísticos e ingenieros de grabación, cuya abulia, desinterés, incapacidad y anacronismo técnicos hacen ver los pequeños logros de los músicos como francamente heroicos [...] Lo que resulta innegable es que todo lo hecho por los grupos nacionales se logra pese a condiciones asfixiantes que desmoralizan y desintegran a buena parte de ellos.¹⁶⁸

Por último, aseguran que el único incentivo para el rock mexicano ante la desventajosa situación que atravesaba era la búsqueda de desarrollar un estilo con características propias y originales que lo diferenciara del rock dominante proveniente del exterior:

El hecho de que los más conscientes de entre ellos se estén enfrentando actualmente a sus problemas con los ojos abiertos al imperativo de desarrollar un estilo y unas características propios que respondan al medio y al público que los rodea es lo único que les da esperanzas, remotas sin duda, de enfrentarse a la formidable competencia que les plantean las grabaciones de grupos extranjeros. De ser así, coinciden la mayoría de ellos, habrán de crear una música prácticamente nueva que solamente comparta con el rock el espíritu, pero de ninguna manera el nombre.¹⁶⁹

¹⁶⁷ *Ibid.*, min. 12:52-13:50.

¹⁶⁸ *Ibid.*, min. 20:30-22:51

¹⁶⁹ *Ibid.*

En conjunto, las emisiones de *Rock en Radio Universidad* abordadas en las páginas previas ofrecen una muestra representativa de las ideas y nociones dominantes sobre la naturaleza del rock mexicano y su situación a mediados de los años setenta. De ellas se desprenden tres cuestiones centrales: el atraso respecto a otras formas de rock, la situación de precariedad y marginación, así como la necesidad de generar una identidad sonora y lírica propia. Estos temas se mantendrían en un lugar central de los debates en torno al rock nacional en los años subsiguientes, pues tanto las preguntas de Sarquiz como las respuestas de sus entrevistados tuvieron cierto eco en otras emisiones de la radio de rock alternativa.

A inicios de 1978 *El lado oscuro de la luna* presentó un programa en dos partes titulado “Los Dug Dug's a la vanguardia del rock mexicano”. En estas emisiones, Juan Villoro y compañía presentaron la música de los Dug Dug's y Emilio Ebergenyi, conductor del programa, conversó con Armando Nava sobre la banda que lideraba y el panorama del rock en el México de entonces. En primera instancia, destaca la reivindicación que la producción hizo del rock nacional, con la cual se resaltaba la originalidad y la capacidad de los músicos mexicanos para hacer rock de calidad. En este sentido, la presentación de la segunda parte del programa comienza de la siguiente manera: “En nuestro programa pasado, Armando Nava, guitarrista y conductor del grupo en cerca de diez años, nos dijo que era fácil tener éxito en México interpretando música extranjera. Los Dug Dug's, por su parte, han escogido el camino más difícil: demostrar que se puede crear rock de calidad en México, y lo están logrando”.¹⁷⁰

Durante la entrevista, Nava destacó que una de las mayores dificultades a las que se habían enfrentado los Dug Dug's fue el limitado acceso de su música a la programación de la radio, situación que atribuía al *malinchismo*. Pese a reconocer que había presencia del rock en la radio comercial, a través de emisoras como La Pantera y Radio Capital, Nava percibía desinterés y falta de confianza en el talento

¹⁷⁰ Radio Educación, *El lado oscuro de la luna*, “019. Los Dug Dug's a la vanguardia del Rock mexicano. Segunda parte”, min. 0:50-1:12, <<https://e-radio.edu.mx/El-lado-oscuro-de-la-luna/019-Los-Dug-Dugs-a-la-vanguardia-del-Rock-mexicano-Segunda-parte>>. [Consulta: 23 de noviembre de 2020].

mexicano, así como favoritismo y preferencia por el rock extranjero. En ese sentido, consideraba que había poco conocimiento de las bandas mexicanas entre locutores y programadores de radio.¹⁷¹

Cuando le preguntaron sobre las limitaciones a las que se enfrentaba el rock mexicano, Nava respondió que una de las principales era la imposibilidad de hacer conciertos. Consideraba que el rock en México estaba prohibido a pesar de que no había una ley por escrito que lo indicara, pues en la práctica las autoridades locales no otorgaban permisos ni facilidades para realizar conciertos de rock. En el mismo sentido, al responder a la pregunta sobre la manera en que el rock mexicano podría salir adelante y superar las trabas que se le habían impuesto, Nava consideraba que era necesario que la gente que formaba parte del sistema se diera cuenta de que el rock es una genuina forma de expresión artística y que, además, no necesariamente involucra consumo de drogas o desmanes, como se solía pensar.¹⁷²

También le preguntaron si componer en español era una limitante, a lo que Nava respondió negativamente. Sin embargo, reconoce que al inicio le resultaba extraño y un tanto fuera de lugar, pues consideraba al inglés como el lenguaje natural del rock. No obstante, explicó que fue cambiando de opinión en la medida en que los jóvenes que asistían a sus conciertos en los *hoyos fonky* le expresaban que no podían entender lo que cantaba. Esa situación lo llevó a traducir al español las letras originales que ya había escrito en inglés y, posteriormente, empezar a escribir completamente en español.¹⁷³ Las declaraciones de Nava en este sentido son muy interesantes, pues no hay que perder de vista que, en el momento en que se llevó a cabo la entrevista, la exploración del español en las composiciones de rock mexicano apenas estaba comenzando. Nava profundizó en el asunto durante la segunda parte del programa, cuando Ebergenyi le pidió su opinión sobre el público que seguía y escuchaba a los Dug Dug's. Al respecto comentó que

¹⁷¹ Radio Educación, *El lado oscuro de la luna*, "018. Los Dug Dug's a la vanguardia del Rock mexicano. Primera parte", <<https://e-radio.edu.mx/El-lado-oscuro-de-la-luna/018-Los-Dug-Dugs-a-la-vanguardia-del-Rock-mexicano-Primera-parte>>. [Consulta: 23 de noviembre de 2020].

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*



el público se ha sabido comportar y ya no se acelera tanto como antes. El público está aceptando mucho la música, sobre todo si es original. El público de ahora ya no quiere escuchar muchos *fusiles*. Sobre todo para el que tocamos, para la clase que tocamos. Ellos, las clases populares me refiero. Ellos quieren escuchar más bien cosas de uno, y sobre todo si son en español. Que es importante porque quieren entender lo que estamos cantando.¹⁷⁴

Algunas declaraciones de Nava durante la entrevista en *El lado oscuro de la luna* resultan muy interesantes debido a que despliegan algunas contradicciones. Se trata de contradicciones con respecto a las propias opiniones que él mismo expresó durante las dos emisiones, pero también con relación a algunas de las ideas predominantes en la memoria colectiva sobre el rock en esa época. Por ejemplo, en la primera emisión había señalado el poco acceso de la música de los Dug Dug's a la radio como una de sus principales dificultades. En contraste, cuando en la segunda parte se le preguntó sobre el tema más exitoso de la banda hasta el momento, Nava respondió que se trataba del sencillo "Al diablo", parte del álbum *Cambia, cambia* de 1974, que resultó muy exitoso y que "se escuchó tanto en la radio que hasta para comerciales se usaba".¹⁷⁵

Otra contradicción que resulta reveladora surgió cuando, a punto de concluir la entrevista durante el segundo programa, Emilio Ebergenyi pregunta: "¿Y cómo pinta el futuro del rock mexicano y en particular el de los Dug Dug's?".¹⁷⁶ La respuesta de Nava es muy elocuente:

Fíjate que ahorita, en este momento...yo creo que es importante hablar de eso ahorita. Ahorita hay una especie de, como que está brotando otra vez. Digamos, desde Avándaro para acá nos sentimos un poco reprimidos. Ahorita como que la gente está un poquito ya despertando más. Inclusive, así francamente yo creo que

¹⁷⁴ Radio Educación, *El lado oscuro de la luna*, "019. Los Dug Dug's a la vanguardia del Rock mexicano. Segunda parte", min. 22:16-23:01, <<https://e-radio.edu.mx/El-lado-oscuro-de-la-luna/019-Los-Dug-Dugs-a-la-vanguardia-del-Rock-mexicano-Segunda-parte>>. [Consulta: 23 de noviembre de 2020].

¹⁷⁵ *Ibid.*, min. 21:10-21:31.

¹⁷⁶ *Ibid.*, min. 43:49-46:02.



estamos contando con mucho apoyo, con bastante apoyo de las autoridades que antes no contábamos. Ahorita está como queriendo prender la mecha. O sea que tenemos que llevar esto con mucha cautela, porque un paso en falso, un problema digamos en festivales o en un concierto volvería a congelar toda la situación no sé por cuántos años. O un festival grande yo creo que también volvería a repercutir feo. Y no creo que queramos un festival de esa naturaleza. Sí nos gustaría hacerlo, pero nos ponemos a pensar en todos los problemas que traería después de ese festival, definitivamente no son muy halagadores. Mejor ahí muere. Seguimos haciendo conciertos como los estamos haciendo, tardeadas en *hoyos fonky* mientras tanto, mientras se va limpiando esto de la música. Mientras vamos tratando de que la gente se interese más en la música y que ya cuando vayan a un concierto vayan a escuchar y no sólo vayan a hacer relajos ni a gritar ni a tirar que la cáscara, ni a tirar que el bote o el vaso. ¿Me entiendes? Creo que el público, la gente, la raza, los chavos, las chavas, están agarrando consciencia. Esto es importante. Está yendo mucha gente a vernos, que es bastante también importante. Y hay muchas tocadas ahorita en el Distrito Federal. Y es muy importante. Por eso estamos aquí ahorita, porque hay muchas tocadas [...] ¹⁷⁷

Llama la atención que hable de las numerosas presentaciones en vivo de los Dug Dug's y de apoyo por parte de las autoridades cuando, en la primera parte de la entrevista, resaltó la supuesta prohibición del rock y la imposibilidad de hacer conciertos como una de las grandes limitantes del rock mexicano. Si bien el testimonio de Armando Nava da cuenta de la atmósfera de opresión de los años setenta y la sensación de represión y prohibición que provocó en la juventud rockera, dicha contradicción genera dudas. No obstante, de ella se pueden sacar algunas conclusiones. En primer lugar, la idea sobre la imposibilidad de hacer conciertos apunta sobre todo a eventos regulados y de grandes proporciones, mientras que la amplia actividad en vivo de los Dug Dug's habla de una prolífica escena *underground*. En segundo término, el despertar de la gente y el rebrote tras el letargo post Avándaro que menciona sugieren que ya a inicios de 1978 se empezaba a percibir un cambio en la situación del rock nacional, el cual llevaría a

¹⁷⁷ *Ibid.*



su resurgimiento en los años subsiguientes. Por último, el incipiente apoyo de las autoridades que menciona parece ser un indicador de los cambios políticos y sociales que estaban ocurriendo en el país, mismos que, precisamente, permitieron el paulatino resurgimiento del rock nacional.

Como se expuso en el capítulo I, el rock mexicano resurgió a partir de la década de 1980. Sin embargo, fue un proceso lento y gradual, de manera que ese resurgimiento no fue percibido como tal de forma inmediata. Esto se refleja en algunas de las primeras emisiones del programa *Rock marginal*, en las que todavía se resalta el carácter marginal del rock nacional. Por ejemplo, el programa transmitido el 5 de junio de 1981, que estuvo dedicado al rock mexicano y ofreció la música de distintas bandas, fue presentado de la siguiente manera: “La programación del mes de junio estará dedicada en su totalidad a una pequeña revisión de lo que es el rock mexicano en la actualidad, ya que al hablar de rock marginal nos estamos refiriendo a la situación real de marginación que vive el músico rockanrolero mexicano”.¹⁷⁸

Conforme avanzaban los años ochenta, otras emisiones de *Rock marginal* destacaban el nuevo auge que se empezaba a percibir en el rock mexicano. En este sentido, durante el programa del 19 de febrero de 1982, dedicado a la banda mexicana de rock progresivo La Caja De Pandora, se plantea la siguiente editorialización:

Actualmente el rock mexicano se encuentra en un nuevo auge, y así, grupos como Chac Mool, Dangerous Rhythm, Sombrero Verde, Enigma, lanzaron durante 1981 álbumes de composiciones originales. Y es dentro de este contexto de optimismo y renovada energía que aparece el primer LP del grupo La Caja De Pandora. Es importante hacer notar que actualmente los grupos que se dedican a hacer rock profesional en México son muy diferentes entre sí. Lo que ha venido a enriquecer notablemente el ambiente rockanrolero nacional.¹⁷⁹

¹⁷⁸ *Rock marginal*, “Three Souls In My Mind”, México, 5 de junio de 1981, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0080746, min. 0:45-1:30.

¹⁷⁹ *Rock marginal*, “La Caja de Pandora”, México, 19 de febrero de 1982, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019771, min. 19:07-19:53.



Esa diversificación que se empezaba a dar en el rock mexicano, así como sus cada vez mayores muestras de calidad, fueron elementos que se destacaron constantemente a lo largo de las emisiones de *Rock marginal*. Así, por ejemplo, el programa dedicado al proyecto de rock progresivo y música electrónica Vía Láctea, transmitido el 18 de junio de 1982, fue presentado como sigue:

En esta ocasión les acompañamos junto con Walter [Schmidt] Rosa Martha Jasso en la coordinación, Pedro Bermudez en los controles técnicos y Eugenio Castillo en el micrófono. Buenas tardes. En la escena del rock en México actualmente existen numerosos grupos que exploran diversas corrientes del rock, y tenemos exponentes de rock progresivo, rock blues, rock pesado, punk rock y hasta rock electrónico. Vía Láctea es un concepto creado por Carlos Alvarado, multitecladista del grupo de rock progresivo Chac Mool, con quien ha grabado dos álbumes. En cambio, Vía Láctea es un proyecto de Carlos como solista. Se trata de un hombre orquesta quien toca sintetizadores, orquestador, secuenciador, cámaras de eco, grabadoras, etcétera, logrando un resultado semejante al de algunos grupos europeos de música electrónica como Tangerine Dream, Klaus Schulze y otros varios más. Carlos Alvarado ha grabado varios cassettes de la música de Vía Láctea que actualmente son distribuidos en Estados Unidos y el resto del mundo por Archie Patterson, editor de la revista *U-Rock*, dedicada al rock progresivo internacional. Esto es algo muy positivo porque junto con Chac Mool y La Caja de Pandora, que también son distribuidos por Archie, ya se comienza a hablar de un rock mexicano en el extranjero.¹⁸⁰

Por otra parte, los programas de *Rock marginal* dejan ver distintos aspectos del cambio en la situación del rock mexicano durante los años ochenta. Uno de ellos es la creciente presencia mediática que algunas agrupaciones comenzaban a tener, como es el caso de Kenny And The Electrics, a la que dedicaron la emisión del 2 de abril de 1982. En ella se habla de la presentación del disco debut de la banda, *Electric/Manias*, como todo un suceso, pues contó con la presencia de reconocidos personajes del medio del espectáculo como Verónica Castro, Enrique Guzmán y

¹⁸⁰ *Rock marginal*, "Vía Láctea, Vía Lumiere", México, 18 de junio de 1982, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020073, min. 0:45-2:14.



Luis de Llano Macedo.¹⁸¹ Otras emisiones destacan los temas abordados en las letras de rock, las cuales exploraban cada vez más la cotidianidad de la juventud mexicana dentro del contexto de crisis que marcó la década de 1980. En este sentido, en el programa del 21 de junio de 1985, se presentó el quinto disco de la banda TNT de la siguiente manera:

El disco *¿Por qué canto?* del grupo TNT incluye seis piezas originales: “Ambicioso”, “Violador”, “¿Por qué canto?”, “Perfección del amor”, “Pandillero” y “Orgullo del creador”. La música que hace TNT podría denominarse rock y folclor urbano, música de la ciudad como ellos la califican. Este grupo cuenta con un gran número de seguidores entre los sectores marginados del norte de la ciudad que se identifican plenamente con ellos y ésta es quizá la mayor importancia del grupo que compone y canta expresamente para ellos.¹⁸²

De igual forma, en una emisión de 1983 dedicada al grupo Rock Pegaso, se llama la atención sobre el contenido de sus canciones y la identificación que éstas podían generar en el público joven:

El grupo Rock Pegaso se llamaba anteriormente Rock Mobiloy y han logrado un cierto cartel entre los seguidores del rock local al norte de la Ciudad de México. Armando Trejo nos dice que Rock Pegaso trata de hacer un rock accesible en español y además trata de comunicar en sus letras vivencias cotidianas con las que el público se pueda identificar. Por ejemplo, en “Lanzallamas” el grupo hace referencia a las gentes que viven escupiendo fuego en los cruces de las avenidas. “Consíguelo” es una canción que nos dice que nada es gratuito en la vida y que hay que luchar para lograr lo que te propongas. “Se casó” presenta a un músico de rock que se casa y deja de ser músico para enfrentarse a otros problemas.¹⁸³

¹⁸¹ *Rock marginal*, “Kenny And The Electrics”, México, 2 de abril de 1982, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019779.

¹⁸² *Rock marginal*, “TNT”, México, 21 de junio de 1985, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0062101, min. 14:34-15:20.

¹⁸³ *Rock marginal*, “Rock Pegaso”, México, 16 de septiembre de 1983, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020059, min. 0:49-2:12.



Otro aspecto que muestran los programas de *Rock marginal* es la paulatina apertura y aceptación del rock por parte de las autoridades gubernamentales. En este sentido, destaca la experiencia de la agrupación de hard rock –muy cercano al heavy metal– Ultimátum, la cual se presentó en el Zócalo de la Ciudad de México en septiembre de 1986 durante la celebración de las fiestas patrias. La emisión del 21 de mayo de 1987, dedicada a Ultimátum, expuso el caso en estos términos: “En septiembre de 1986 el grupo Ultimátum fue invitado por el regente de la ciudad Ramón Aguirre Velázquez para actuar el día 15 en la conmemoración de las fiestas patrias en la Plaza de la Constitución ante cerca de cien mil personas, convirtiéndose así en el primer grupo de rock que participa en esta noche mexicana”.¹⁸⁴

Al ser *Rock marginal* un programa especializado en rock centrado en las propuestas alternativas y *underground*, llama la atención la forma despectiva en que la producción se refiere a otras expresiones musicales estrechamente vinculadas al *mainstream*. Así, en la emisión del 11 de noviembre de 1983, dedicada a la agrupación Sombrero Verde –que después cambiaría su nombre a Maná y que, paradójicamente, se convertiría en uno de los ejemplos más notables del rock mexicano *mainstream*–, se lanza la siguiente editorialización:

En un momento en que la escena musical ha sido invadida por grupos de chamacos bailarines que hacen *playback* y que a la hora de la verdad ni siquiera pueden cantar, el resurgimiento del grupo Sombrero Verde es muy oportuno, pues aunque sus integrantes son muy jóvenes –ninguno tiene más de 23 años–, tocan muy bien sus instrumentos y las canciones que componen son muy frescas y dinámicas. Ojalá que Sombrero Verde pueda realmente capturar un mercado más amplio para su música ya que esto abriría más canales de difusión para este tipo de música hecha en nuestro país.¹⁸⁵

¹⁸⁴ *Rock marginal*, “Ultimátum”, México, 21 de mayo de 1987, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0011678, min. 18:25-18:57.

¹⁸⁵ *Rock marginal*, “Sombrero Verde, A tiempo de rock”, México, 11 de noviembre de 1983, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0020194, min. 19:05-19:46.

Un aspecto del rock mexicano que se destacó de forma constante durante todo el tiempo que *Rock marginal* estuvo al aire fue la proliferación de producciones independientes. Esta práctica fue sin duda una estrategia recurrente y de suma importancia para el desarrollo del rock nacional, especialmente durante el periodo en que los grandes medios y la industria musical le cerraron sus puertas. Por ejemplo, en el programa transmitido el 12 de marzo de 1982 se refiere esta situación de la siguiente manera: “De vez en cuando en la escena de rock mexicano aparecen discos sencillos de grupos nacionales. Generalmente se trata de producciones independientes en un afán de dar a conocer el material original de éstos que de otro modo nunca vería la luz”.¹⁸⁶

Otro ejemplo interesante en este sentido apareció en una emisión de enero de 1985 – fechada en diciembre de 1984 en los registros de la FNM– dedicada al disco compilatorio *Comrock*, el cual conjunta piezas musicales de cinco bandas mexicanas asociadas para generar sus propios medios de producción musical. El locutor presentó el programa como sigue:

Tal parece que *independencia* ha sido la palabra clave para el rock mexicano en los últimos años debido a que las compañías disqueras transnacionales no han querido apoyar a los músicos mexicanos. De este modo, han ido apareciendo una serie de producciones independientes que de una u otra manera rescatan este trabajo. *Comrock* es el nombre de una asociación independiente de grupos mexicanos que reúne a Dangerous Rhythm, Kenny And The Electrics, Los Clips, Mask y Punto Y Aparte. El primer lanzamiento de *Comrock* es un álbum acoplado con piezas de estos cinco grupos.¹⁸⁷

Del mismo modo, en una emisión de junio de 1987 dedicada a la banda Tríptico, se plantea una editorialización que brinda una panorámica del aumento de la tendencia de autoproducirse entre las agrupaciones mexicanas de rock. Ese programa fue presentado en estos términos:

¹⁸⁶ *Rock marginal*, “Strainer. Coatlicue”, México, 12 de marzo de 1982, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0019776, min. 0:51-1:48.

¹⁸⁷ *Rock marginal*, “Comrock”, México, 14 de diciembre de 1984, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0021662, min. 0:50-1:39.



En los últimos años se ha visto un gran auge dentro de las producciones independientes de rock mexicano. Nunca antes se había visto tal cantidad de discos y cassettes producidos generalmente por los propios músicos con medios a veces muy reducidos, pero con una gran inquietud y un deseo irrefrenable de comunicación en diversos estratos sociales. Desde Coyoacán como los grupos Crisis o Ninot hasta Ciudad Nezahualcóyotl con grupos como TNT o Rebel Punk [*sic*]. Y así es como surge toda una gama de músicas de rock que van desde el punk más rudimentario y blasfemo a rock progresivo con tintes de música clásica. A continuación escucharemos al grupo Tríptico con un cassette de producción independiente.¹⁸⁸

Lo anterior habla de una mayor accesibilidad a los medios de producción musical en el transcurso de la década de 1980. Además, este aumento en la producción de obras musicales es un indicador del escenario de apertura y expansión rockanrolera que caracterizó al periodo. Finalmente, el hecho de que se aborde la cuestión de manera explícita y constante a lo largo de las emisiones de *Rock marginal* revela que se trataba de un fenómeno relevante dentro del rock mexicano, por lo que se buscó llamar la atención del público sobre ello. Sobre esta cuestión, Walter Schmidt, productor del programa, comenta lo siguiente:

Porque hay grupos que quizá su calidad musical sea cuestionable, pero, no sé si decirlo el valor o...pues el valor documental que tienen en algunos casos ya cuando hay grabaciones. Por ejemplo, hay un punk mexicano...semi punk o post punk que se llamaba TNT. Entonces, este, pues oyes estas cosas ... probablemente no te guste musicalmente, pero te das cuenta de que ya existen grupos que se organizan para sacar sus propios discos. Entonces, así que esto ya ocurrió a mediados...a principios y mediados de los ochenta ¿no?, que ya había grupos sacando sus propios discos. Entonces, esto pues vino a enriquecer de alguna manera, porque no era tanto.¹⁸⁹

¹⁸⁸ *Rock marginal*, "Tríptico", México, 4 de junio de 1987, en FNM, colección Radio UNAM, núm. de inventario FNR0011679, min. 1:00-1:48.

¹⁸⁹ Walter Schmidt, entrevista citada.



Hacia la segunda mitad de los años ochenta era claro ya que el rock mexicano se encontraba en un periodo de prosperidad. Tras años de búsqueda y exploraciones, finalmente consiguió desarrollar una personalidad musical y lírica propia, la cual se alimentó de la diversidad de sonidos y propuestas desarrollados por artistas y bandas, así como de las distintas formas en que éstos incorporaron la realidad y la cultura mexicana a su música. Con todo, pese a la favorable situación que atravesaba, los artistas seguían hablando de falta de apoyo e interés por parte de los grandes medios, de dificultades para producir y difundir su música, de la necesidad de espacios para expresarse, entre otros problemas que se arrastraban desde inicios de los años setenta.

Estas ideas y perspectivas fueron expresadas por los propios artistas en las emisiones del programa *Música en la sombra*. Recordemos que no se trataba de una producción radiofónica especializada en rock, aunque de hecho le concedió un lugar importante en tanto que estaba planteado como “un espacio para los compositores e intérpretes de música en México”.¹⁹⁰ Así pues, entre aquellas emisiones dedicadas al rock, un tema que se abordó con cierta regularidad fue el relativo a los problemas que enfrentaba el rock mexicano. El grupo Delírium, por ejemplo, que participó en un programa transmitido en 1987, comentaba que, a pesar del crecimiento de la aceptación del rock entre el gran público, los medios seguían sin abrirse completamente a las nuevas propuestas del rock nacional. Además, a ello agrega otro factor problemático que incidía negativamente en la producción artística. Se trata de la situación económica de México y su posición de desventaja frente a los países desarrollados:

Pues en primera tienes que enfrentarte a un aparato bastante fuerte de los medios de comunicación que te van a cerrar las puertas en la mayoría de las veces ¿no? Afortunadamente ya en estos últimos años el rock en México ha tenido...ha tenido pues más aceptación a niveles masivos. Ya bastantes grupos los puedes ver en la televisión y escuchar en la radio ¿no? Pero los problemas fuertes que hay también podría ser la inflación, es algo que nos echa para atrás a yo creo que a la mayoría de

¹⁹⁰ Instituto Mexicano de la Radio, *Música en la sombra*, <<https://www.imer.mx/fonoteca/musica-en-la-sombra-1986-1990/>>. [28 de marzo de 2022]



los grupos. Todo lo que utiliza un grupo de rock en México es material de importación, hasta unas cuerdas tienes que comprarlas hechas en Estados Unidos o en Europa. Entonces si tomas en cuenta el precio que está el dólar ahorita y lo comparas a los pesos pues ya desde ahí está el primer gran problema.¹⁹¹

La misma banda Delírium, en otra emisión de 1988, ahonda sobre la cuestión y explica cuáles son los obstáculos a los que se enfrentan este tipo de proyectos:

Pues, este, la falta de...no de medios de difusión, porque hay muchos. Pero la falta del interés de las gentes que están en estos medios de difusión para difundir el trabajo de grupos como nosotros ¿no? Ese es el principal obstáculo para difundirlo. Podría haber otros ¿no? El hecho del dinero, de que no tenemos, este, pues los recursos suficientes para nosotros mismos crear nuestros conciertos en compañía de otros grupos, crear nuestras propias ediciones musicales pues. Pero principalmente es la falta de interés de las gentes de los medios, sí.¹⁹²

Por otra parte, Cecilia Toussaint, invitada a *Música en la sombra* en 1987 para presentar su disco debut *Arpía*, afirma que a pesar de que la música en general y el rock en particular no son un camino fácil para los artistas, la perseverancia y la confianza en su trabajo les puede abrir los espacios que buscan:

Yo creo que en la medida en que uno crea en su trabajo y demuestre que su trabajo tiene calidad pues te vas abriendo espacios poco a poco, claro que no es fácil ¿no? Porque además es bien sabido que el rock no es una corriente musical que sea muy accesible ¿no?, o muy fácil que te dejen entrar en estaciones de radio comerciales, etcétera ¿no? Pero, pues yo creo que es paciencia y darle ¿no?, y no cansarte y ser muy terco.¹⁹³

¹⁹¹ *Música en la sombra*, "Grupo Delírium", México, 1987, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0005164, min. 0:41-2:54.

¹⁹² *Música en la sombra*, "Grupo Delírium", México, 19 de abril de 1988, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0005178, min. 0:04-12:38.

¹⁹³ *Música en la sombra*, "Cecilia Toussaint", México, 1987, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0004960, min. 27:32-27:56.

A inicios de 1988 se transmitió un programa en el que participó la agrupación Orificio. Las intervenciones de sus integrantes versaron sobre la capacidad del rock de mantenerse vigente después de tres décadas incluso a pesar de las condiciones de marginación en las que sobrevivió. De igual forma, señalan que, si bien había cambiado y evolucionado durante ese periodo de tiempo, su vigencia se debía a que supo conservar intacta su asociación con lo nuevo y alternativo frente a lo viejo y gastado:

Creo que no vuelve el rock, el rock nunca se ha ido. En todo caso lo que ha sucedido es que, pues ha estado sobreviviendo en condiciones difíciles. Pero el hecho de que no salga en las radiodifusoras o no esté en los lugares así muy muy públicos no quiere decir que haya desaparecido ¿no? Ha tenido sus evoluciones, ha tenido sus cargas negativas que no pueden atribuírsele de ninguna manera al rock [...] La creación rockera pues es un producto cultural que no se puede negar, que no se puede soslayar ¿no? Ya tiene treinta años de...más de treinta años de estar vigente. A unos les gustan, a otros no, pero ya no nada más es cuestión de los gustos sino de quién determina qué es lo que tiene acceso a los públicos masivos o cuándo no. Entonces, al rock pues por ser una expresión en sus momentos, porque han sido varios momentos, una expresión nueva, un poco de romper con lo de antes, es decir, con lo de los papás, con lo de los adultos. En un principio pues se atribuía a qué sé yo, a los rebeldes sin causa y a James Dean y a Marlon Brando, pero cualquier joven de ahora ve una película de esas y no va a bajar a Marlon Brando y a James Dean de fresas ¿no?¹⁹⁴

Otro aspecto interesante que nos muestra *Música en la sombra* con respecto a la situación del rock en México es el centralismo. A mediados de 1990 se transmitió un programa que contó con la participación de la banda Rocola, originaria del estado de Puebla. En sus intervenciones durante la emisión, los músicos llamaban la atención sobre el fuerte centralismo que existía en el ámbito de la cultura. Desde su perspectiva, el entonces Distrito Federal era el punto que

¹⁹⁴ *Música en la sombra*, "Orificio", México, c. 1988, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0004981, min. 14:09-14:41 y 18:21-19:15.

aglutinaba la mayor parte de la oferta cultural en general y rockera en particular, mientras que en Puebla las posibilidades de las bandas para desarrollarse eran ínfimas. Los integrantes de Rocola lo expresaron en estos términos:

Bueno, el proyecto Rocola se forma a partir de...pues la inquietud por tocar, este, música de rock que a nosotros siempre nos ha gustado como es la música de rock de los sesentas-setentas ¿no? Nosotros empezamos tocando *fusiles* como creo que casi la mayoría de los grupos. Entonces, el proyecto empezó así más que nada porque al principio teníamos problemas para tocar, allá en Puebla no hay muchos lugares dónde tocar. Nosotros estábamos antes...los tres estábamos en un grupo que se llamaba Tierra Baldía, y el grupo Tierra Baldía pues, no sabemos si debido a la música que tocábamos o no sé a qué se debía, pero no teníamos mucho trabajo ¿sí? Entonces, se presentó la oportunidad de tocar en un bar y tocando esto ¿no?, tocando rock & roll, Chuck Berry, Rolling Stones, todo eso ¿no? [...] lo que pasa es que allá en Puebla los eventos de rock son casi nulos ¿no?, por no decir que, salvo...perdón, salvo los...las tocadas que hay así en bares ¿sí?...ni en bares, uno o dos bares nada más en Puebla en cuanto a ese tipo de tocadas. Ahora, conciertos así como los hay aquí [en Ciudad de México] de salones o de *hoyos* [*fonky*] o de teatros eso, de rock cero ¿no?, salvo cuando llega a ir el Tri, y el Tri y el Tri ¿no? Y otro grupo de por allá se llama Cebra ¿no?, que son de los más famosos, pero son de los más, perdón, no son de los más, sino son medio un poco inconsistentes, de repente salen de repente no salen ¿no? O sea, no hay un movimiento rockero firme en Puebla ¿no? Entonces, este, lo que nosotros hemos pensado viendo cómo está la situación en Puebla es emigrar ¿no? No queda otra más que emigrar, ¿y a dónde?, pues al DF ¿no?¹⁹⁵

Otro tópico recurrente en los programas de *Música en la sombra* fue el relativo a los temas abordados en las canciones de rock. Como hemos visto, la década de 1980 fue el punto de inflexión en el que el rock mexicano comenzó a explotar a plenitud las posibilidades del español en las composiciones. Del mismo modo, fue el momento en el que las bandas y artistas recurrieron a la realidad social y a la vida cotidiana como fuente de inspiración para construir sus mensajes. En este sentido,

¹⁹⁵ *Música en la sombra*, "Rocola", México, c. 1990, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0005007, min. 3:39-4:36 y 19:12-20:19.

Nina Galindo, en una emisión de 1987, época en la que formaba parte de la agrupación Escape, reflexionaba sobre los cambios en los temas de las canciones del nuevo rock mexicano con respecto al rock primigenio de los años cincuenta y primeros sesenta. Al respecto, comenta:

Bueno, la diferencia es que las canciones de antes eran traducciones, eran *fusiles*, y sus letras eran muy blancas o, pues, en realidad no tenían un mensaje como las canciones que hay ahora ¿no?, que te hablan de la ciudad, de la pareja, del país, del sistema, pues de todo lo que vives actualmente ¿no? Por eso es que también llega un momento en que yo sentía que los Teen Tops ya no me daban más de lo que me podían dar. Musicalmente sí, pues, pero a nivel de sus letras pues yo ya “Popotitos” no me decía nada ¿no? [...] [El rock que conocimos antes] Tiene cupo en la medida de que deveras tú llegas a un baile y saben que van a estar los Teen Tops y la gente quiere bailar “El rock de la cárcel” y todo lo que se interpretaba en esas épocas ¿no? Pero, creo que para la juventud de ahora no tiene cupo puesto que ya no les dice nada ¿no?¹⁹⁶

En el mismo sentido, otro integrante no identificado de Escape, agrega:

Además, sucede una cosa muy interesante. Cuando por ejemplo, un chavo banda de repente escucha en el radio algo que no es música en inglés, algo que no entiende, que oye música en español y que le están hablando a él con sus propias palabras, se siente más identificado. Como que lo que él está diciendo tiene algún eco en la ciudad ¿no? Entonces, de esa manera es una especie de retroalimentación. Dice “ah caray, bueno, entonces, este, lo que me está sucediendo a mí no queda dentro del círculo reducido al que yo pertenezco sino también se está dando a conocer en otras partes”.¹⁹⁷

Como se explicó en el capítulo I, los cambios en los contenidos del rock mexicano de los años ochenta significaron la irrupción de la vida urbana en la

¹⁹⁶ *Música en la sombra*, “Nina Galindo”, México, 1987, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0004964, min. 7:46-8:33 y 11:43-12:38.

¹⁹⁷ *Ibid.*, min. 17:17-19:03.

Ciudad de México dentro de las canciones. Un ejemplo de ello lo representa el grupo 900 Miligramos De Soledad, el cual participó en *Música en la sombra* durante una emisión de finales de 1989. En ella, explicaron en qué consistía su propuesta musical, para lo cual destacaron la fuerte presencia de la Ciudad de México y la vida urbana en sus canciones:

Tenemos este grupo que se llama 900 Miligramos De Soledad. Estamos haciendo canciones como tirándole a blues, nuestras guitarras acústicas y la armónica es nuestro material predominante, las voces, y la temática es básicamente urbana ¿no? Entonces, eso sería el tema en general. También tenemos algunas baladas, algo que se oye también un poco más rock ¿no?, lo tratamos de hacer [...] Básicamente, por ejemplo, en cuanto...musicalmente le queremos dar ruidos de la ciudad ¿no?, o sea, desde lo que es, por ejemplo, el sonido del metro o tal vez algún sonido de la calle, de los autobuses, etcétera ¿no? La temática pues también va relacionada con esto.¹⁹⁸

La música de 900 Miligramos De Soledad tenía un sonido acústico y trovadoresco que, en buena medida, seguía el camino iniciado por *Rockdrigo* y el Movimiento Rupestre. Recordemos que los años ochenta fue un periodo de auge de la música folklórica latinoamericana asociada al movimiento del canto nuevo, la cual tuvo cierto impacto en la nueva generación de rockeros mexicanos. Rafael Catana, quien fuera integrante del colectivo rupestre, habló sobre este asunto en su participación en *Música en la sombra*, transmitida a mediados de 1988. De esta manera, en sus intervenciones habló sobre la peculiaridad del sonido de los rupestres y de la necesidad de hacer una música con sentido en función de la realidad social de la que se desprende:

Lo que pasa es que somos gente que no hacemos ni nueva canción ni hacemos rock duro u otro tipo de rock más convencional. Sino que de pronto hacemos un rock, o rolas, o canciones, pues que tienen que ver con el rock y tienen que ver con la música norteña y que tienen que ver con el reggae y que tienen que ver pues con las vivencias

¹⁹⁸ *Música en la sombra*, "Grupo 900 Miligramos de Soledad", México, c. 1989, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0005019, min. 6:04-7:16 y 11:01-11:27.

musicales de esta ciudad [...] De pronto es el rollo de la trova con el rock, es muy chistoso ¿no? Porque nosotros...bueno, yo creo, yo creo que en México pues sí puedes hacer rock duro o heavy metal pesado, pero pues no tiene que ver mucho con lo que tú vives ¿no? Pues yo ni soy racista [risas] ni...y de pronto pues me gusta mucho, pues no sé, Las Jilguerillas, me gusta mucho la música norteña pero también me gusta Jackson Browne ¿no?, y me gusta pues no sé, Guty Cárdenas. Entonces, con esas cosas que tú tienes en la sangre y no te puedes sacar, que será lo último que te saquen, pues hacer tus rolas ¿no? Y sale un rock así medio raro, pero un rock que tiene que ver con tu país.¹⁹⁹

Finalmente, en una de las emisiones rockeras de *Música en la sombra* se abordó un tema constantemente referido en la radio de rock alternativa de los años setenta a los noventa. Se trata de las perspectivas sobre el futuro del rock mexicano. En una emisión de abril de 1988, al respecto, el grupo Delírium comentó:

Bueno, hemos experimentado [*sic*] rachas, de hecho, en la vida del rock en México porque en otros países se le ha tratado como una gran empresa. Ahora en México pues empieza a haber esta inquietud por darle más importancia al rock y no tratarlo como el “patito feo” de la música ¿no? Creo que vamos por buen camino. No creo que este auge que ahorita hay, este *boom*, pues se vaya a acabar tan prontamente. Al contrario, yo creo que si surgen más y mejores grupos pues esto puede hacer pues que el interés de las gentes que lo promueven pues lo sigan haciendo ¿no? [...] aunque sí ahorita suena como a moda porque muchos cantantes que antes hacían baladas y todo eso ahora están incursionando dentro de la línea del rock. Tal vez la fuerza que está tomando el movimiento hace que estas gentes se estén incorporando al mismo. Pero no es moda, el rock, como tú lo decías hace rato, desde que se inició pues ha tenido más o menos una presencia ¿no?, este, en todo el mundo, a nivel mundial. En México pues ahorita tiene otra vez su relevancia, y no creo que se quede así como en una moda, esperemos que sea un movimiento bien sólido en serio.²⁰⁰

¹⁹⁹ *Música en la sombra*, “Rafael Catana”, México, c. 1988, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0005005, min. 12:22-12:45 y 21:32-23:34.

²⁰⁰ *Música en la sombra*, “Grupo Delírium”, México, 19 de abril de 1988, en FNM, colección Instituto Mexicano de la Radio, núm. de inventario FNR0005178, min. 0:04-12:38.



Como hemos visto, el desarrollo y evolución del rock mexicano se vio reflejado en las emisiones de la radio de rock alternativa abordadas en este capítulo. Las distintas circunstancias por las que pasó a lo largo del tiempo fueron motivo de reflexión por parte de comunicadores y músicos, las cuales fueron compartidas con el público a través de la radio. Las producciones radiofónicas tratadas en estas páginas constituyeron, pues, un importante vehículo de difusión de música alternativa y, al mismo tiempo, impactaron en los gustos e ideas de la juventud rockanrolera que las escuchaba. En la medida en que funcionaron como vehículos de una identidad colectiva en torno a la cultura del rock, se erigieron como espacios virtuales de la cultura juvenil alternativa de la Ciudad de México.

En una visión de conjunto, se pueden establecer cuatro grandes ideas planteadas desde, y difundidas por, la radio de rock alternativa del periodo estudiado. A saber: 1) el desarrollo del rock mexicano se llevó a cabo en condiciones de marginalidad; 2) la década de 1980 marcó un proceso de apertura que devino en un periodo de esplendor del rock nacional; 3) el rock mexicano alcanzó una identidad propia durante los años ochenta; 4) la evolución del rock mexicano desde sus orígenes estuvo marcada por un proceso de paulatina nacionalización. Este último punto resulta especialmente relevante, pues tiene que ver con el conflicto inicial que provocó el rock durante su llegada a México.

Como se explicó en el capítulo I, el rock primigenio proveniente de Estados Unidos fue un elemento que, por sí mismo, estaba fuertemente cargado de modernidad y cosmopolitismo. Durante el medio siglo XX México estaba en pleno proceso de modernización, al tiempo que se consolidaba el nacionalismo revolucionario como proyecto ideológico. Como reflejo de los tiempos que corrían, el rock & roll se insertó en la cultura mexicana como un dispositivo de modernidad que chocó con una cultura dominante profundamente nacionalista y conservadora. En este sentido, aunque visto en retrospectiva se podría percibir como un proceso natural de recepción, apropiación y reinterpretación cultural, no deja de ser llamativo y paradójico que el desarrollo histórico del rock tomara un rumbo contrario a lo que parecía apuntar en sus inicios. En otras palabras, la cultura nacional se terminó imponiendo respecto a lo extranjero sin que, por ello, se perdiera el cosmopolitismo.

De esta manera, las palabras de Óscar Sarquiz, quien ha formado parte de todo este proceso desde sus comienzos, nos pueden servir como conclusión: “[El rock en nuestro país] siempre ha tenido esa cosa como de querer ser mexicano, pero a su tiempo empezó a serlo más”.²⁰¹



²⁰¹ Óscar Sarquiz, entrevista citada.



Conclusiones

Como se ha expuesto a lo largo de estas páginas, la inserción del rock en la historia y la cultura de México fue un proceso largo y complejo en el que la radio jugó un papel central. En los años cincuenta, a su llegada, fue un agente de modernidad que se insertó en la cultura mexicana como un elemento de conflicto, en el marco del *boom* económico del medio siglo XX y el proceso de modernización del país. Sin embargo, cuando el *boom* económico llegó a su fin y el régimen posrevolucionario entró en crisis a partir de los años setenta, ante la animadversión del gobierno y de la sociedad, los canales del *mainstream* se cerraron y el rock entró en un estado de ostracismo que lo llevó a sobrevivir y desarrollarse en condiciones de marginalidad. Posteriormente, la transición neoliberal en México a partir de la década de 1980 generó un ambiente de crisis generalizada que sirvió como marco al resurgimiento del rock mexicano y, paradójicamente, impulsó su consolidación como una expresión cultural con identidad propia.

La radio fue un medio esencial para la difusión y expansión del rock en nuestro país. En este sentido, la relación entre el rock y la radio es sumamente estrecha, al grado que “no se explica el rock sin la radio”,¹ asegura Alain Derbez. Tal y como lo demostraron los testimonios derivados de las entrevistas de historia oral realizadas para esta investigación, la radio rockera de la Ciudad de México fue realizada principalmente por jóvenes que eran usuarios del rock, que formaban parte de la cultura juvenil alternativa y que compartían circunstancias de vida y perfiles similares, tales como la pertenencia a los sectores medios de la sociedad, la afición a la música, formación profesional diversa y el autodidactismo en la práctica radiofónica. Todos ellos fueron usuarios del rock y de la radio desde la infancia y, en buena medida, fueron creciendo conforme se desarrollaba y evolucionaba esa música.

Al hablar sobre el rock, la radio y sus propias vidas, los informantes entrevistados construyeron relatos que asignan a la música un papel vital en la

¹ Entrevista a Alain Derbez, realizada por Alan Prats, Ciudad de México, 25 de marzo de 2022.

construcción y definición de sus personalidades, gustos e incluso de sus vocaciones y actividades profesionales. Todos sin excepción mencionaron las radiodifusoras La Pantera, Radio Éxitos y Radio Capital como referentes indiscutibles de la radio de rock y como las de mayor relevancia en el cuadrante de su tiempo. Al ser éstas emisoras comerciales, presentaban cualidades que interpretaron como deficiencias. De esta manera, esas limitaciones de la radio rockera *mainstream* resultaron ser su principal motivación para buscar generar formas alternativas de radiodifusión de rock cuando tuvieron la oportunidad.

Por otro lado, como parte de la cultura alternativa y de una identidad colectiva en torno a la cultura del rock, la juventud *chilanga* desarrolló prácticas de socialización y formó redes de intercambio cultural. Estas prácticas y estrategias les permitieron a sus integrantes expandir sus horizontes en torno al rock y a la cultura alternativa en una época en que dichas manifestaciones y productos culturales circulaban de forma limitada y restringida. En este sentido, los hábitos de consumo no sólo se limitaron a canales de transmisión cultural dominantes como los medios de comunicación –cine, radio, televisión o prensa– o la industria disquera, sino que, además, se generaron dinámicas de consumo alternativo a través de la socialización y las redes forjadas por los jóvenes.

Fueron precisamente factores como las redes de las que formaron parte en su juventud y la socialización los que les abrieron las puertas de la radio y otros medios a aquellos jóvenes que, décadas después, se convertirían en los informantes de este trabajo. Todos ellos incursionaron en la radio de manera casual y un tanto fortuita, por su contacto como radioescuchas o por sus relaciones personales con personas involucradas en la radio. Además, aunque la mayoría son profesionistas en distintas áreas, en realidad ninguno tiene formación profesional en el ámbito de la comunicación. Sin embargo, todos coinciden en atribuirse una especie de relación natural e/o innata con la radio y con la comunicación en general, ya sea a través de los micrófonos, la palabra hablada y la música o de las letras y la palabra escrita. De igual forma, todos se definen a sí mismos como jóvenes que en su momento se identificaban con, y pertenecían a, la cultura rockera de la Ciudad de México, así como a la socialización juvenil y las redes que generaba dicha cultura.

Por otra parte, como se argumentó en el capítulo III, la música de rock tiene una naturaleza ambivalente. A pesar de las cualidades contraculturales intrínsecas que se le atribuyen, vinculadas a valores como el inconformismo, el rechazo y/o el desafío a la autoridad, innegablemente es también un producto de consumo que se explota comercialmente. Esto apunta a que, como una manifestación de la cultura popular contemporánea, el rock encarna la contradicción entre lo alternativo y lo comercial como una condición innata. En el mismo sentido, los medios de comunicación que se han enfocado en la cultura del rock se enfrentan a una dicotomía similar. Es decir, la búsqueda de éxito o legitimación frente a la generación de espacios y contenidos alternativos, propositivos y de calidad.

La que se constituyó como una radiodifusión de rock alternativa entre las décadas de 1970 y 1990 fue, paradójicamente, la radio pública financiada por el estado mexicano. De esta manera, contrario a lo que podría pensarse, la radio rockera y el propio género musical fueron indirectamente impulsados por el régimen a través de la radio pública. Esta radio fue alternativa en la medida que rompió con la fórmula predominante de radio musical *presentador + canción + anuncios*. En contraste, basó su programación enteramente en propuestas musicales *underground*, las abordó y presentó con detenimiento y profundidad –poniendo énfasis en la propia música, destacando su importancia y/o relevancia cultural y/o su contexto de producción–, además de que su carácter público y cultural le permitió prescindir de los anuncios comerciales.

Las producciones radiofónicas rockeras emanadas de esta radio fueron verdaderos nichos de la cultura juvenil alternativa de la Ciudad de México, los cuales funcionaron como espacios virtuales y simbólicos en los que los jóvenes pudieron encontrarse y reconocerse como parte de algo diferente respecto a lo que ofrecía la cultura dominante. La radiodifusión de rock alternativa fungió, pues, como una guía sobre el lado oculto de esa música, funcionó como un vehículo para la cohesión social y la formación de una identidad colectiva e influyó en el gusto, las ideas y nociones sobre el rock internacional y nacional “de calidad”. Al mismo tiempo, los programas de la radio rockera constituyen un importante registro de dichas ideas y

nociones desde su propio contexto de enunciación, paralelo al propio desarrollo histórico del rock en sus distintas fases.

El desarrollo y evolución del rock mexicano se vio reflejado en los programas de la radio de rock alternativa. A partir de su valoración en conjunto, estas emisiones despliegan cuatro grandes ideas en torno al rock nacional. En primer lugar, que el desarrollo del rock mexicano se llevó a cabo en condiciones de marginalidad. En segunda instancia, que la década de 1980 marcó un proceso de apertura que devino en un periodo de esplendor del rock nacional. En tercer lugar, que el rock mexicano alcanzó una identidad propia durante los años ochenta. Finalmente, que la evolución del rock mexicano desde sus orígenes estuvo marcada por un proceso de paulatina nacionalización.

Estudiar el rock en México a través de la radio fue todo un reto. En primer lugar porque, al iniciar esta investigación, no estaba del todo seguro si me encontraría con fuentes suficientes y pertinentes para hacerlo. Afortunadamente, la Fonoteca Nacional de México resguarda una gran cantidad de fonogramas derivados de las producciones radiofónicas de las principales emisoras públicas. Esto me permitió localizar programas de radio cuya existencia ignoraba, pero que resultaron ser piezas fundamentales de este trabajo. Por otro lado, el acceso a los archivos de las instituciones privadas de radiodifusión es una tarea sumamente complicada, pues las empresas son muy celosas de sus materiales y generalmente no están dispuestas a compartirlos. Además, hasta donde pude indagar, no existen mayores referentes de investigaciones históricas basadas en fuentes radiofónicas, por lo que realizar ésta implicó abrirse camino por cuenta propia a través de la oscuridad de la densa selva de la incertidumbre. Por esta razón, con toda honestidad y humildad, espero que este trabajo sirva como punto de partida y/o referente que apunte en esa dirección.

Como toda investigación, ésta es necesariamente una investigación incompleta. Esta tesis abarcó la radiodifusión de rock en la Ciudad de México de mediados de los años setenta a mediados de los noventa. A través de los propios programas de radio y de los testimonios proporcionados por los actores y testigos de esa radiodifusión, se dio cuenta principalmente de las ideas y nociones que hubo

sobre la naturaleza y situación del rock mexicano durante todo ese periodo. Sin embargo, hay muchas cosas alrededor de esta cuestión que quedaron fuera, no por omisión o falta de interés, sino porque resulta imposible abarcarlo todo en tan pocas páginas. Por ejemplo, queda pendiente el estudio del papel de las mujeres no sólo en la radiodifusión de rock, sino en los medios y la cultura alternativa en general. Por otro lado, la propuesta de este trabajo se puede ampliar más para construir una historia oral de la radiodifusión de rock que incluya no sólo a otros actores y protagonistas del quehacer radiofónico, sino también a músicos, artistas e incluso a radioescuchas. En el mismo sentido, habría que incluir y explorar más el papel de la radio comercial y sus propios protagonistas. Sin duda queda mucho camino por recorrer. Éste fue sólo un primer paso en esa dirección.



Anexo I. Semblanzas de los informantes

Óscar Sarquiz (1948)

Óscar Sarquiz es un crítico musical y locutor de radio mexicano que ha sido testigo y actor del devenir del rock en nuestro país desde su aparición en la década de 1950. Originario de la Ciudad de México, habiendo nacido en 1948, su acercamiento al rock se dio desde una etapa muy temprana. Considerado como “el decano” de la crítica de rock en México, con más de cincuenta años de trayectoria profesional, ha colaborado en una larga lista de medios radiofónicos, impresos y digitales, incluso con algunas participaciones en televisión. Además, ha trabajado en la industria disquera produciendo y editando discos. Desde 1969 difunde y comparte música a través de la radio. Actualmente conduce los programas “Migrante” y “Cenital”, de las estaciones Horizonte 107.9 FM y Reactor 105.7 FM respectivamente, ambas del Instituto Mexicano de la Radio.

Rodrigo de Oyarzábal (1951)

Programador musical, productor radiofónico y curador. Descendiente del exilio republicano español, Rodrigo de Oyarzábal nació en la Ciudad de México en 1951. Estudió administración en la UNAM, profesión que ejerció hasta comienzos de la década de 1980, cuando su vida profesional dio un giro y se volcó hacia la radiodifusión. Ingresó a Radio Educación en 1983, primero como productor del programa especializado en música celta *A campo traviesa*. Posteriormente, en 1984, se afianzó en la emisora pública como programador musical, luego de suplir a un colega que se había accidentado. Entre 1986 y 1988, produjo el programa semanal nocturno *En el rol de todos los días*, una serie que entrecruzaba las canciones del rock mexicano con los sucesos diarios del acontecer nacional. Con el paso del tiempo, su labor como programador musical y productor en Radio Educación se convirtió en un referente de la radiodifusión mexicana de las últimas décadas. Asimismo, su trabajo resultaría de suma importancia en el desarrollo del rock nacional, pues grabó, produjo y difundió por medio de la radio a los artistas y músicos emergentes de la década de 1980. En años recientes, además de continuar

con su labor en la radio, se ha dedicado a impartir talleres especializados sobre creación y gestión de fonotecas y curadurías musicales, con un enfoque dirigido hacia las iniciativas radiofónicas independientes y/o comunitarias.

Walter Schmidt (1953)

Músico y periodista mexicano nacido en 1953. Fundador de las ahora clásicas agrupaciones Decibel, Size y Casino Shanghai. Estudió periodismo y comunicación en la UNAM y, desde muy joven, incursionó en el periodismo especializado en música. Dirigió la revista *Sonido* y ha colaborado en numerosas publicaciones, entre las cuales destacan *El Sol de México*, *Unomásuno*, *Rolling Stone*, *Pop*, *Conecte*, *Los Universitarios*, entre otras. Asimismo, fue productor y locutor de radio para Radio UNAM y el IMER. Su participación en la escena musical desde la música propiamente dicha y, al mismo tiempo, desde los medios de comunicación, lo convierten en un actor clave en la historia del rock y del periodismo musical en nuestro país.

Juan Villoro (1956)

Escritor y periodista mexicano. Hijo del filósofo Luis Villoro y de la psicoanalista Estela Ruiz Milán, nació en la Ciudad de México en 1956. Estudió la carrera de sociología en la UNAM y comenzó a escribir durante la década de 1970. Hacia finales de los años setenta participó como guionista del programa de radio *El lado oscuro de la luna* de Radio Educación. Entre 1981 y 1984 fue agregado cultural en la embajada de México en Berlín Oriental. Es una figura destacada del ámbito cultural mexicano. Ha colaborado en distintos medios escritos, tales como las revistas *Letras libres* y *Proceso*, o los diarios *Reforma*, *La Jornada* y *El País*, en los que ha escrito sobre distintos temas, como deportes, rock y cine. Es autor de varios libros entre novelas y cuentos.

Alain Derbez (1956)

Escritor, músico y realizador de radio. Nació el 3 de octubre de 1956 en Boca del Río, Veracruz. Estudió historia en la UNAM y desde muy joven incursionó en la

radiodifusión, actividad que sigue realizando hasta la fecha. Es locutor y productor en Radio Educación desde principios de la década de 1980, fue subdirector de Radio Mexiquense y ha colaborado en Radio UNAM y Radio Universidad Veracruzana. Como autor ha publicado libros de narrativa, ensayo y poesía, de entre los cuales destacan *Antes muerto*, *Pluma en mano*, *El jazz en México*, *El jazz según don Juan*, *La antología sobre el blues y el jazz en la literatura hispanoamericana*, *Ya no nos imaginamos la vida sin la radio*, entre otros. También ha colaborado como columnista en distintos medios impresos, tales como *La Jornada*, *Reforma*, *El Universal*, *El Financiero*, *Unomásuno*, *Letras Libres*, *Este País*, *Revista de la Universidad de México*, entre otros. Asimismo, ha publicado varios discos con poemas y letras de su autoría.

Jordi Soler (1963)

Escritor mexicano. Nació en Veracruz en 1963, hijo de padre mexicano y madre catalana, refugiada republicana. Cursó estudios profesionales de diseño industrial en la Universidad Iberoamericana, aunque desde muy joven se enfocó en la escritura. Entre 1990 y 1995 participó como locutor, productor y director en la estación radiofónica Rock 101, en donde transmitió el programa *Argonáutica*. Fue también locutor en la estación Radioactivo 98.5 entre 1996 y 2000. Se desempeñó como agregado cultural en la Embajada de México en Irlanda entre los años 2000 y 2003. Ha publicado cerca de una veintena de libros entre novelas y relatos y ha colaborado en distintos medios impresos, tales como *El Búho*, *El País*, *La Jornada*, *Letras Libres*, *Reforma*, *Milenio*, entre otros.

Ivan Nieblas “El Patas” (1974)

Periodista musical, locutor de radio, guionista y músico. Hijo de padres *hippies* pertenecientes a aquella generación que asistió al Festival de Avándaro, Ivan Nieblas nació en la Ciudad de México en 1974. Desde muy temprana edad entró en contacto con el mundo del rock, el cual llegó a su vida a partir del propio seno familiar a través de los discos de sus padres. Siendo aún muy joven incursionó en la música y en los medios de comunicación. A principios de la década de 1990 se inició como

colaborador y columnista de la revista *Banda Rockera* primero y del programa radiofónico del mismo nombre después. Fue columnista y coordinador editorial de la revista *R&R* durante seis años y ha colaborado en distintos libros y medios impresos y digitales. Colaboró en *El podcast de Olallo Rubio* y fue locutor de los programas *All together now* y *Huele a patas* en la emisora Reactor 105.7. También ha participado como guionista en películas. En la actualidad toca la guitarra y canta en la agrupación de stoner rock Black Overdrive y conduce el programa *El oráculo del rawk* en la plataforma digital Convoy, donde también es guionista.



Anexo II. Situaciones de las entrevistas

Entrevista con Óscar Sarquiz

La entrevista con Óscar Sarquiz se llevó a cabo el 6 de mayo de 2021 en la cafetería “8 ½” que se encuentra dentro de las instalaciones de la Cineteca Nacional, en la Ciudad de México. La Cineteca está ubicada al sur de la ciudad, a un costado del Instituto Mexicano de la Radio (IMER), sede de las dos estaciones en las que actualmente Sarquiz tiene sus programas de radio –Reactor 105.7 FM y Horizonte 107.9 FM–. Por lo que pude observar antes de comenzar la entrevista, durante ella y al terminarla, Sarquiz suele comer en esa cafetería: a lado de la mesa en la que me encontraba esperándolo había dos personas que lo saludaron cuando llegó y el mesero lo recibió con familiaridad, como quien recibe a un cliente habitual. Según la comunicación previa que tuvimos para concretar la entrevista, la idea era que yo lo encontrara cuando él estuviera terminando de comer. Sin embargo, se le presentaron imprevistos que lo retrasaron, de modo que llegué antes que él y la entrevista se tuvo que realizar mientras comía.

Haber realizado la entrevista en una cafetería tiene claros inconvenientes, como el ruido de fondo que entremezcla música, conversaciones y cafeteras que producen capuchinos y expresos incesantemente, o las intervenciones del mesero ante las solicitudes de Sarquiz. Sin embargo, uno de esos distractores tuvo cierto valor para la entrevista. La música que sonó mientras conversamos fue sobre todo rock –The Beatles, David Bowie, Led Zeppelin, The Rolling Stones, entre otros–, de modo que el propio Sarquiz retomó en su narración algunas de las canciones que terminaron por ambientar nuestro encuentro. Con todo, a pesar de los sonidos ambientales propios del espacio en el que nos encontrábamos, la grabadora digital que utilicé logró registrar satisfactoriamente el testimonio de Sarquiz.

La entrevista tuvo una duración de dos horas con diez y nueve minutos. Mis intervenciones fueron pocas. La vocación de locutor y comunicador de Sarquiz hacen de él una persona con facilidad de palabra y predispuesta a hablar, de modo que una pregunta bastaba para estimular su narración durante varios minutos seguidos. Además de las preguntas que yo le hice, por momentos me hacía

participe de su relato. En varias ocasiones me preguntó si conocía tal o cual banda o artista, o si sabía tal o cual cosa a la que hacía referencia al hablar.

Hubo algunos momentos en los que interrumpió su narración, como aquel en el que pidió al mesero un café para acompañar su postre, o el momento en el que lo recibió mientras el mesero le ofrecía distintas opciones para endulzar su bebida. Todo eso quedó registrado en la grabación. En otro momento interrumpió la entrevista para ir al sanitario, por lo que tuve que detener la grabación. Finalmente, debido a la corriente de aire que pasaba exactamente por donde estábamos ubicados, sugirió que buscáramos otro espacio para concluir la entrevista, por lo que nuevamente detuve la grabación. En suma, fue una entrevista que no se desarrolló en condiciones óptimas de intimidad para una conversación tranquila. No obstante, ese ambiente despojó a la entrevista de una aparente solemnidad académica que pareció inquietar a Sarquiz cuando lo contacté y le expliqué el motivo de la entrevista que le estaba solicitando.

Entrevista con Rodrigo de Oyarzábal

La entrevista con Rodrigo de Oyarzábal se llevó a cabo la tarde del 18 de abril de 2022 en su domicilio, ubicado en la colonia Educación, en la alcaldía Coyoacán de la Ciudad de México. La posibilidad de entrevistarlo y el contacto con él surgieron al calor de las entrevistas realizadas para este trabajo, pues fue una sugerencia del propio Alain Derbez en nuestra conversación post entrevista. Siendo colegas en Radio Educación, Derbez habló con Oyarzábal y fue él mismo quien se puso en contacto conmigo. De esta manera, luego de un breve intercambio de correos electrónicos, conseguimos ponerle fecha y hora a la entrevista.

Rodrigo de Oyarzábal me recibió en su casa a las cinco de la tarde. Inmediatamente me hizo pasar a su sala, en donde nos instalamos para llevar a cabo la entrevista. Se trataba de un espacio agradable y confortable, con un decorado rústico. En algunas superficies había objetos diversos que servían como adornos, las paredes ostentaban cuadros de diferentes estilos, había un librero con muchos ejemplares y, entre todo ello, saltaban a la vista algunos elementos relativos a la Segunda República Española. Ya que no nos conocíamos en persona, al entrar

nos presentamos mutuamente, me ofreció café y conversamos un poco antes de comenzar. Procurando no ser demasiado específico para no condicionar su relato, le conté un poco más sobre la historia oral y sobre mi investigación. De esta manera, pasados unos minutos, iniciamos formalmente hacia las 5:25 de la tarde.

La entrevista tuvo una duración de una hora con treinta y siete minutos. Se llevó a cabo de forma amena y distendida, siempre en un tono de cordialidad. Oyarzábal mostró mucha disposición e interés al responder a mis preguntas. Se expresaba de forma seria y educada sin llegar a ser del todo formal ya que, por momentos, era sarcástico o irónico, hacía chistes, usaba expresiones coloquiales e incluso palabras malsonantes. Todo ello contribuyó a crear un ambiente de confianza. Si bien el relato de Oyarzábal fue muy fluido, nuestra conversación no estuvo exenta de interrupciones. Algunas para servir café o por la intervención de su perra, otras por su propia iniciativa ya que interrumpía su narración para mostrarme materiales que complementaban su relato, tales como libros o engargolados mecanografiados con programación musical. Su narración, elocuente e interesante, estuvo marcada por la presencia de la radio, la cual se convirtió en el eje rector de su relato de vida.

Entrevista con Walter Schmidt

La entrevista con Walter Schmidt se llevó a cabo la tarde del 23 de febrero de 2022 por videoconferencia a través de la plataforma digital Zoom. Dadas estas condiciones, resultó ser una entrevista un tanto extraña y atropellada, cuyas circunstancias distaron mucho de las ideales para una conversación tranquila y fluida. Por ejemplo, Schmidt se conectó a la videoconferencia casi cuarenta minutos tarde. Además, su conexión a internet era muy inestable, de modo que sus palabras constantemente se entrecortaban. Finalmente, la iluminación del espacio en el que se encontraba –que parecía ser su estudio– era muy mala, por lo que era difícil distinguirlo en la pantalla en la medida en que caía la noche. En algún punto encendió la luz, pero la mejora fue mínima.

La entrevista tuvo una duración de una hora con seis minutos. A pesar de los inconvenientes, fluyó bien en términos generales y Schmidt se mostró con interés y

disposición al responder mis preguntas. Al ser una persona vinculada al periodismo, a la música y a la difusión cultural, demostró tener facilidad de palabra y se expresó con claridad y sin dar demasiados rodeos. De su narración emergieron dos grandes ejes temáticos. El primero, que denominé “antes y ahora”, versó sobre los cambios que ha habido entre aquella época y la actualidad –especialmente en lo que respecta al acceso y la distribución de otros tipos de música, a los medios de comunicación y a las posibilidades de las agrupaciones de rock–. El segundo, que llamo “subterráneo vs. comercial”, tiene que ver con el constante énfasis en la diferenciación entre lo *under* y lo *mainstream* y el reconocimiento de sí mismo dentro del primero.

Entrevista con Juan Villoro

La entrevista con Juan Villoro se llevó a cabo la tarde del 15 de febrero de 2022 en su estudio. Me citó a las seis de la tarde en su casa en el centro de Coyoacán, al sur de la Ciudad de México. Me recibió en su despacho, que era un espacio amplio en la planta baja, muy ameno y agradable, con una buena iluminación tanto natural como artificial. Conversamos en la pequeña sala que tiene dentro del estudio. Yo estaba sentado de espaldas a la puerta, de modo que tenía una perspectiva panorámica del espacio: sobre la pared oeste corría de principio a fin un librero rebotante de libros; perpendicular a ésta corría otro mueble con más libros, el cual ocupaba la parte central de la habitación; más allá de éste, en el lado opuesto, había un escritorio de trabajo situado de frente hacia la pared este, sobre la cual corría un amplio ventanal. Sin lugar a dudas, un lugar de trabajo agradable y un espacio idóneo para la entrevista.

El hecho de que la entrevista se llevara a cabo en un espacio propio del informante le dio al ambiente un toque de intimidad y confianza, pues naturalmente era un espacio familiar y cómodo para él. Al formar parte del ámbito cultural e intelectual mexicano, el capital cultural de Villoro se hace notar tanto en su propio espacio de trabajo como en su forma de expresarse, elocuente y precisa. En sus respuestas a las preguntas que le iba haciendo no había rodeos innecesarios o

aparentemente inconexos. Por el contrario, hacía algunas digresiones con las que contextualizaba su narración.

La entrevista tuvo una duración de una hora con 23 minutos. A lo largo de ésta, el relato de Villoro versó sobre dos ejes temáticos centrales. Por un lado, su vocación por la escritura, la cual fue descubriendo y definiendo en el curso de su juventud. Por otra parte, su afición a la música rock, misma que descubrió desde muy temprana edad con los amigos del barrio. En distintos momentos de la conversación fue una conjunción e interrelación entre ambos elementos.

Entrevista con Alain Derbez

La entrevista con Alain Derbez se llevó a cabo el viernes 25 de marzo de 2022 en su domicilio, ubicado en la colonia Las Águilas en la Ciudad de México. Me citó a las once de la mañana y comenzamos alrededor de las 11:20. La entrevista tuvo una duración de una hora con ocho minutos. Me recibió en su estudio, un lugar amplio, confortable, muy bien iluminado y ventilado. El espacio era por sí mismo muy interesante, pues se podían apreciar distintos instrumentos musicales y estaba decorado con objetos de diversa índole. De igual forma, se desplegaron numerosos libros y discos en libreros y muebles a lo largo de las cuatro paredes del salón. Al fondo había una cama individual, en el centro una pequeña sala en donde nos sentamos para conversar y, en el otro extremo, había una barra al estilo de las cantinas caseras, equipada con un refrigerador, un despachador de agua de garrafón, cafetera y muy probablemente copas y vinos.

Si bien no nos conocíamos personalmente antes de la entrevista, lo cierto es que de inmediato hubo un ambiente de confianza. En buena medida esto se debió a que Derbez también colabora en NoFM, la emisora por internet de la que yo mismo formo parte. Por esta razón, hubo mucha disposición de su parte y el encuentro transcurrió de forma amistosa y en una atmósfera de camaradería. Incluso, la charla se extendió de manera informal por varias horas más después de haber concluido oficialmente la entrevista de historia oral. A lo largo de la entrevista nos acompañó Timotea, su mascota, una Husky. La conversación fue muy agradable y el relato de

Derbez muy elocuente, reflejo del amplio capital cultural de un escritor consolidado y reconocido como él.

Entrevista con Jordi Soler

La entrevista con Jordi Soler se llevó a cabo el 8 de marzo de 2022 por medio de una videoconferencia a través de la plataforma Zoom, con una diferencia horaria de siete horas, pues Soler vive en Barcelona. Se conectó puntualmente y contaba con una buena conexión a internet, por lo que pudimos sostener una conversación sin fallas técnicas ni interrupciones, a excepción de una llamada telefónica que entró al número fijo del domicilio de Soler, quien atendió, pero cortó de inmediato.

El contacto de Soler me fue proporcionado por Juan Villoro, de quien es un amigo cercano. Las gestiones para concretar la entrevista corrieron sin mayores complicaciones y Soler siempre se mostró con disposición. La entrevista tuvo una duración de cincuenta minutos, en los que Soler habló de su cercanía a la música desde muy temprana edad y de su experiencia en la radiodifusión, ambas cosas atravesadas por su vocación como escritor. Al formar parte del ámbito intelectual, Soler es un autor consolidado y reconocido en el mundo de la cultura y la literatura iberoamericana. Esto lo dota de un amplio capital cultural que se vio reflejado en el claro y elocuente lenguaje de su relato al responder mis preguntas.

Entrevista con Ivan Nieblas “El Patas”

La entrevista con Ivan Nieblas “El Patas” se llevó a cabo el 6 de abril de 2022 en la cabina de la NoFM, radiodifusora por internet ubicada en la colonia Narvarte en la Ciudad de México. La entrevista tuvo una duración de una hora con treinta y cinco minutos. Al ser colaborador de la mencionada emisora, en este caso me tocó a mí ser el anfitrión. Acordamos vernos a las dos de la tarde y la entrevista comenzó hacia las 2:20 PM, misma que transcurrió de forma cómoda y distendida. Esto en buena parte se debió a que, por un lado, Nieblas y yo nos conocíamos previamente por coincidir en espacios como el Multiforo Cultural Alicia o el tianguis del Chopo. Por otro lado, a que el propio Nieblas conocía con anterioridad la NoFM, pues en alguna ocasión fue como invitado a *Canibal*, el programa que conduzco en esa

estación por internet. Todo ello contribuyó a crear una atmósfera de confianza y camaradería.

Dado el tema de investigación que sirvió como base a esta entrevista, el espacio en el que se llevó a cabo le dio un cariz simbólico y significativo. Al estar en una cabina de radio, con los micrófonos enfrente, por momentos daba la impresión de estar haciendo un programa. A Nieblas se le veía cómodo y se expresó en todo momento con un lenguaje informal y distendido, muy “de tú a tú”. La conversación fue muy agradable y el relato de Nieblas muy interesante, siempre en un tono coloquial y cercano como quien conversa con un amigo sobre un concierto o un disco.



Fuentes consultadas

Fuentes primarias

Fuentes orales:

- Óscar Sarquiz (locutor y productor de radio; crítico y periodista musical)
- Rodrigo de Oyarzábal (programador musical y productor de radio)
- Walter Schmidt (productor y locutor de radio; músico y periodista musical)
- Juan Villoro (escritor, periodista y divulgador cultural; productor de radio por un tiempo)
- Alain Derbez (escritor y músico; locutor y productor de radio)
- Jordi Soler (escritor; productor y locutor de radio por un tiempo)
- Ivan Nieblas “El Patas” (locutor y productor de radio; periodista musical, músico y guionista)

Programas de radio:

- *Rock en Radio Universidad*, transmitido por Radio UNAM.¹
- *El lado oscuro de la luna*, transmitido por Radio Educación.²
- *Rock marginal*, transmitido por Radio UNAM.³
- *Música en la sombra*, transmitido a través del Instituto Mexicano de la Radio.⁴

Archivos:

- FNM - Fonoteca Nacional de México

Fuentes secundarias

Artículos:

¹ Disponible en la colección “Radio UNAM” de la Fonoteca Nacional de México.

² Disponible en Radio Educación, *El lado oscuro de la luna*, <<https://e-radio.edu.mx/El-lado-oscuro-de-la-luna>>. [23 de noviembre de 2020].

³ Disponible en la colección “Radio UNAM” de la Fonoteca Nacional de México.

⁴ Disponible en la colección “IMER” de la Fonoteca Nacional de México.

- Escalante Monroy, Katia, "Avándaro y las juventudes en México. Miradas múltiples en torno a un festival", *Oficio. Revista de Historia e Interdisciplina*, México, núm. 10, enero-junio, 2020, pp. 115-132.
- Moreno Elizondo, J. Rodrigo, "Contracultura e izquierda estudiantil. Festivales musicales y protesta encubierta en México: Avándaro y Monterrey, 1971", *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, núm. 105, septiembre-diciembre, 2019, pp. 1-31.
- Paredes Pacho, José Luis, "Heterotopías", *Revista de la Universidad de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 870, marzo, 2021, pp. 10-16.
- Portelli, Alessandro, "Las peculiaridades de la historia oral", *Tarea. Revista de Cultura*, Asociación de Publicaciones Educativas TAREA, Perú, núm. 11, noviembre de 1984, pp. 21-30.
- Ortiz Gómez, Octavio, "Rock and roll, cultura y memoria colectiva en un mundo global", *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, núm. 72, septiembre-diciembre, 2008, pp. 138-170.
- Torres, Alexander, "El rock en México: un camino inesperado hacia la forma natural del mundo de la vida", *Balajú. Revista de Cultura y Comunicación*, Universidad Veracruzana, México, núm. 7, julio-diciembre, 2017, pp. 4-36.
- Vilar, Josefina, "Las censuras en la radio", *El Acordeón. Revista de Cultura*, Universidad Pedagógica Nacional, México, núm. 2, otoño, 1990, pp.84-86.
- Zolov, Eric, "Introduction: Latin America in the Global Sixties", *The Americas. A Quarterly Review of Latin American History*, Academy of American Franciscan History, vol. 70, núm. 3, enero, 2014, pp. 349-362.

Bibliografía:

- Aceves, Jorge E., "La historia oral y su praxis actual: recursos metodológicos, estrategia analítica y toma de decisiones", en Graciela de Garay y Jorge E. Aceves (coords.), *Entrevistar ¿para qué? Múltiples escuchas desde diversos*

- cuadrantes*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2017, pp. 64-90.
- Agustín, José, *El rock de la cárcel*, México, Debolsillo, 2007.
- _____, *La contracultura en México*, 2ª ed., México, Debolsillo, 2008.
- _____, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1982 a 1994*, vol. 3, México, Booket, 2010.
- Arana, Federico, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*, México, Posada, 1985, 4 vols.
- Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, trad. A. M. Palos, México, Siglo XXI, 1997.
- Bauman, Zygmunt, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, trad. Lilia Mosconi, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, introd. Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2003.
- Beramendi, Justo y María Jesús Baz (eds.), *Identidades y memoria imaginada*, España, Universitat de València, 2008.
- Briggs, Asa y Peter Burke, *De Gutenberg a internet. Una historia social de los medios de comunicación*, trad. Marco Aurelio Galmarini, España, Taurus, 2002.
- Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, trad. Belén Urrutia, España, Alianza, 2000.
- _____, *¿Qué es la historia cultural?*, trad. Pablo Hermida Lazcano, España, Paidós, 2006.
- _____, *Hibridismo cultural*, trad. Sandra Chaparro Martínez, Madrid, Akal, 2010.
- Castellanos, Gabriela, Delfín Ignacio Grueso y Mariángela Rodríguez (coords.), *Identidad, cultura y política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*, México, Cámara de Diputados, LXI Legislatura, Universidad del Valle, Miguel Ángel Porrúa, 2010.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, trad. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Chignell, Hugh, *Key concepts in radio studies*, India, SAGE, 2009.

- Clarke, John *et al.*, "Subcultures, cultures and class", en Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Gran Bretaña, Routledge, 2003.
- Clemente Reyes, David Alejandro, "Fuentes para el estudio de la historia de la radiodifusión mexicana (1921-2007)", titulación de licenciatura en Historia por actividad de investigación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2017.
- Collado, Ma. del Carmen, "¿Qué es la historia oral?", en Graciela de Garay (coord.), *La historia con micrófono*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1999, pp.13-32.
- Cortés, David, *El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, México, Tomo, 2017.
- Darnton, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Escalante G., Fernando, *Historia mínima del neoliberalismo*, México, El Colegio de México, 2019.
- Espinosa Hernández, Julio César, "La contracultura musical en la ciudad de México. El caso del Rock, 1955-1994", tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2017.
- Estrada, Tere, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*, México, Planeta, 2008.
- Feixa, Carles, *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, México, Causa Joven, 1998.
- _____, *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*, 2ª ed., España, 1999.
- Frank, Thomas, *La conquista de lo cool. El negocio de la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*, trad. Mónica Sumoy y Juan Carlos Castellón, Barcelona, Alpha Decay, 2011.
- Gaddis, John Lewis, *Nueva historia de la Guerra Fría*, trad. Juan Almela, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

- García Carlos, Olivia, “La radiodifusión de rock de protesta en español, en el Valle de México durante la última década”, tesis de licenciatura en Comunicación y Periodismo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Aragón, 2011.
- García Saldaña, Parménides, *En algún lugar del rock*, México, Top Editores, 1993.
- Giménez, Gilberto, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. I, México, CONACULTA-ICOCULT, 2005, (Intersecciones, 5).
- Goffman, Ken, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, trad. Fernando González Corugedo, Barcelona, Anagrama, 2005.
- González Castillo, Alejandro, “Contracultura y rock alterno en el underground defectuoso”, tesis de licenciatura en Comunicación y Periodismo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores Aragón, 2003.
- Granados Chapa, Miguel Ángel, *Examen de la comunicación en México*, México, Ediciones El Caballito, 1981.
- Gruzinski, Serge, *La ciudad de México. Una historia*, trad. Paula López Caballero, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Barcelona, Crítica, 2007.
- _____, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, trad. Cecilia Belza y Gonzalo García, México, Crítica, 2013.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994.
- Judt, Tony, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, trad. Jesús Cuiéllar y Victoria E. Gordo del Rey, México, Taurus, 2011.
- Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, trad. Hugo F. Bauzá, España, Paidós, 1991.
- Leandro Hernández, Néstor, “Rock 101: idea musical”, tesina de licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2008.

- Lechner, Norbert, *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*, Chile, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1988.
- Lewis, Lisa A. (ed.), *The adoring audience. Fan culture and popular media*, Estados Unidos-Canadá, Routledge, 1992.
- Lewis, Peter M. y Jerry Booth, *El medio invisible. Radio pública, privada, comercial y comunitaria*, trad. Elisa Sanz, España, Paidós, 1992.
- Medina Ávila, Virginia y Gilberto Vargas Arana, *Nuestra es la voz, de todos la palabra. Historia de la radiodifusión mexicana. 1921-2010*, México, UNAM-FES Acatlán, edición electrónica, 2015.
- Mejía Barquera, Fernando, *El soundtrack de la vida cotidiana. Cien años de radio y música popular en México (1921-2021)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- Monterrosa Fuentes, María del Ángel, “Escena de música oscura de la Ciudad de México y radio pública: trazos del pasado y actualidad”, tesis de maestría en Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, 2019.
- Morales Contreras, Sara Vanessa, “Análisis cultural del Punk en el Tianguis Cultural del Chopo”, tesis de licenciatura en Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2009.
- Moreno-Brid, Juan Carlos y Jaime Ros Bosch, *Desarrollo y crecimiento en la economía mexicana. Una perspectiva histórica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Moreno Elizondo, J. Rodrigo, “Contracultura e identidades iconoclastas en la Ciudad de México. De la apropiación del rock progresivo a la descolonización musical, 1971-1985”, tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014.
- Osorno, Guillermo, *Tengo que morir todas las noches. Una crónica de los ochenta, el underground y la cultura gay*, México, Debate, 2014.
- Pacini H., Deborah, Héctor Fernández y Eric Zolov, “Mapping rock music cultures across the Americas”, en Deborah Pacini H. et al. (eds.), *Rockin' las Américas*.

- The global politics of rock in Latin/o América*, University of Pittsburgh Press, 2004, pp. 1-21.
- Palacios, Julia, "Cultura popular en los Estados Unidos", en Rafael Fernández de Castro y Hazel Blackmore (coords.), *¿Qué es Estados Unidos?*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Pantoja, Jorge (coord.), *Rupestre, el libro*, México, Ediciones Imposible, 2013.
- Paredes Pacho, José Luis, *Rock mexicano. Sonidos de la calle*, México, Pesebre, 1992.
- Pérez Islas, José Antonio y Maritza Urteaga Castro-Pozo (coords.), *Historia de los jóvenes en México: su presencia en el siglo XX*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2004.
- Radio Educación, *Una historia hecha de sonidos. Radio Educación: La innovación en el cuadrante*, México, Secretaría de Educación Pública, 2004.
- Reynolds, Simon, *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, trad. Gabriel Livov y Patricio Orellana, Buenos Aires, Caja Negra, 2010.
- Rivera Zúñiga, Rosalba Elizabeth, "Comunicación en la cultura juvenil urbana; sus manifestaciones en el tianguis cultural del Chopo", tesis de licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores Acatlán, 2003.
- Robles Castañeda, Vivian, "Variaciones de identidad dentro de la cultura metal; estudio de jóvenes seguidores en 'El Chopo'", tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2018.
- Romo, Cristina, *La otra radio. Voces débiles, voces de esperanza*, México, Fundación Manuel Buendía-Instituto Mexicano de la Radio, 1990.
- Roszak, Theodore, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, 7ª ed., trad. Angel Abad, Barcelona, Kairós, 1981.
- Ruiz Aja, Luis, *La contracultura: ¿Qué fue?, ¿qué queda?*, Madrid, Mandala Ediciones, 2007.

- Sitton, Thad, George L. Mehaffy y O. L. Davis Jr., *Historia oral. Una guía para profesores (y otras personas)*, trad. Roberto Ramón Reyes Mazzoni, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Smith, Peter H., "El imperio del PRI", en Timothy Ann *et al.*, *Historia de México*, 2ª ed., trad. Jordi Beltrán y Magdalena Chocano, España, Crítica, 2003, pp. 321-384.
- Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, 2ª ed., trad. Gilda Fantinati Caviedes, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, México, Causa Joven-CONACULTA, 1998.
- Velasco, Jorge Héctor (comp.), *Rock en salsa verde. La larga y enjundiosa historia del rock mexicano*, México, CONACULTA, 2013.
- Walker, Louise E., *Waking from the dream. Mexico's middle classes after 1968*, Estados Unidos, Standford University Press, 2013.
- Watts, Allan, *La cultura de la contracultura*, Barcelona, Kairós, 1997.
- Villoro, Juan, *Tiempo transcurrido (Crónicas imaginarias)*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1993, (Colección Popular, 363).
- Zolov, Eric, *Refried Elvis. The rise of the mexican counterculture*, Estados Unidos, University of California Press, 1999.

Discografía:

- Botellita De Jerez, *¡Naco es chido!* [álbum musical], México, Karussell, 1986.
- Roberto González, Jaime López y Emilia Almazán, *Sesiones con Emilia* [álbum musical], México, Fotón, 1980.
- Rodrigo González, *El profeta del nopal* [álbum musical], México, Ediciones Pentagrama, 1986.
- _____, *Hurbanistorias* [álbum musical], México, Ediciones Pentagrama, 1986.
- Varios Artistas, *Rock urbano. El país de la desesperanza* [álbum musical], México, Producciones Fonográficas Jasper, 2005.



Filmografía:

Esto no es Berlín [película], Hari Sama (dirección), Rodrigo Ordoñez, Hari Sama y Max Zunino (guion), México, Catatonia Films, 2019, 115 minutos.

Gimme the power [película], Olallo Rubio (guion y dirección), México, 1inMM Productions-One Key Entertainment, 2012, 101 minutos.

Las clínicas del rock [película], Sergio García Michel (guion y dirección), Producción independiente, 1992, 104 minutos.

¿Por qué no me las prestas? [película], Sergio García Michel (guion y dirección), México, Contraluz Cine, 1995, 72 minutos.

Rupestre, el documental [película], Alberto Zúñiga Rodríguez (dirección), Arlette Robledo Pola y Cristina García Macedo (guion), México, Asamblea para la Cultura y la Democracia-Sinestesia-CONACULTA, 2014, 97 minutos.

Un toke de roc [película], Sergio García Michel (guion y dirección), México, Cine Rupestre de México-Filmoteca UNAM, 1988, 100 minutos.

Una larga experiencia [película], Sergio García Michel (guion y dirección), México, Cinematográfica Insurgentes-Taller Experimental de Cine Independiente, 1980, 85 minutos.

Instituto
Mora

