



“La música conspira a cielo abierto”

Rock y censura en
América Latina

Editado por
Luis Díaz-Santana Garza



VERNON PRESS
SERIE EN MÚSICA

Luis Díaz-Santana Garza
Unidad Académica de Artes, Universidad Autónoma de Zacatecas



“La música conspira a cielo abierto”

Rock y censura en América Latina

Editado por
Luis Díaz-Santana Garza



Serie en Música



Copyright © 2026 de los autores.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, ni almacenada en un sistema de recuperación de datos, ni transmitida de ninguna forma ni por ningún medio, ya sea electrónico, mecánico, fotocopiado, grabado u otro, sin el permiso previo por parte de Vernon Art and Science Inc.

www.vernonpress.com

En América:

Vernon Press
1000 N West Street, Suite 1200,
Wilmington, Delaware 19801
United States

En el resto del mundo:

Vernon Press
C/Sancti Espiritu 17,
Málaga, 29006
Spain

Serie en Música



ISBN: 979-8-8819-0413-5

Diseño de cubierta por Vernon Press con elementos de Freepik.

Los nombres de productos y compañías mencionados en este trabajo son marcas comerciales de sus respectivos propietarios. Si bien se han tomado todas las precauciones al preparar este trabajo, ni los autores ni Vernon Art and Science Inc. pueden ser considerados responsables por cualquier pérdida o daño causado, o presuntamente causado, directa o indirectamente, por la información contenida en él.

Se han hecho todos los esfuerzos posibles para rastrear a todos los titulares de derechos de autor, pero si alguno ha sido pasado por alto inadvertidamente, la editorial se complacerá en incluir los créditos necesarios en cualquier reimpresión o edición posterior.

Contenidos

Lista de figuras e imágenes	vii
Prólogo	xi
Juan Pablo González <i>Profesor Emérito, Universidad Alberto Hurtado, Chile</i>	
Capítulo uno	
“¡Ya quita esa música del demonio!” La primera censura al rock en México y el mito de la originalidad (1956-1961)	1
Luis Díaz-Santana Garza <i>Unidad Académica de Artes, Universidad Autónoma de Zacatecas</i>	
Capítulo dos	
Una mirada regional a la represión y la censura al rock en América del Sur	21
Minerva Campion <i>Pontificia Universidad Javeriana, Colombia</i>	
Capítulo tres	
Radio Pirata: Historia, memoria y censura del rock en Cuba (1963-2003)	49
Junior Hernández Castro <i>Universidad de La Habana/ FLACSO Ecuador</i>	
Capítulo cuatro	
El riesgo del cabello largo en el rock colombiano	73
Diana Marcela Corredor Palacios <i>ENES Mérida, Universidad Nacional Autónoma de México</i>	
Capítulo cinco	
Notas sobre una no-memoria: reflexiones sobre el rock y la censura después de Avándaro	93
Andrew Green <i>Departamento de Música, King's College London</i>	

Capítulo seis

Rock y represión: la censura y sus ecos en la música popular en Brasil

115

Mario Luis Grangeia

Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre Desigualdade de la Universidade Federal do Rio de Janeiro

Capítulo siete

Entre iconoclasia y represión: artes escénicas, rock y música experimental en el cenit y nadir de la contracultura en México

133

J. Rodrigo Moreno Elizondo

Archivo general de la nación, México

Capítulo ocho

“Sucede que me estoy quedando triste, sucede que me canso de reír:” Rock chileno, dictadura y coerción, 1973-1983

157

César Albornoz

Pontificia Universidad Católica de Chile

Capítulo nueve

El concierto que no fue: satanismo, degeneración y la cancelación de Black Sabbath en el bajo mexicano de los años ochenta

175

Sergio Miranda Bonilla

Universidad de Guanajuato

Capítulo diez

La censura, el rock y la dictadura en Argentina: el caso de Prima Rock y otros festivales

197

Lisa Di Cione

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional Arturo Jauretche/Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Capítulo once

“¿Pero quién demonios habla?:” Crítica social y sectores marginados en México a través de sampleos en canciones de Mano Negra y Manu Chao (1991-1998)

213

Alejandro Martínez de la Rosa

Universidad de Guanajuato

Contribuciones	235
Index	239

Lista de figuras e imágenes

Figura 5.1:	Fragmento de “Ven a verme,” todas las transcripciones son del autor.	106
Figura 5.2:	Acompañamiento de “Ven a verme.”	107
Figura 5.3:	Fragmento de “Stupid people.”	108
Figura 5.4:	Fragmento de la melodía de “Stupid people.”	109
Figura 5.5:	Estribillo de “Stupid people.”	109

La música, la escena que recrea y enamora,
conspira a cielo abierto y se ve representada por la historia del rock...”

Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*

Prólogo

Juan Pablo González

Profesor Emérito, Universidad Alberto Hurtado, Chile

Desde que tenemos noción de la existencia de la música, sabemos que fue objeto de censura. En occidente, la Iglesia proscribía instrumentos en el templo, excomulgaba a bailarines en el salón y velaba por la *decencia* de las canciones. El Estado, por su parte, censuraba músicas que cuestionaban el poder, la ideología y la moral imperantes. Tanto la Iglesia como el Estado encontrarán aliados en la llamada mayoría moral, la prensa, e incluso la propia industria musical, formando lo que podemos denominar como Los Big Five de la censura en música. Hasta el demonio parece haber metido su cola en esta historia, con el proscrito intervalo de tritono, el *diabolus in musica* de la baja Edad Media —por inestable—, el llamado rock satánico de Black Sabbath o Judas Priest —tema predilecto de la Iglesia—, y el mentado pacto con el diablo de Robert Johnson en un remoto cruce de caminos —donde recibió todo su talento blusero—.

Durante la segunda mitad del siglo XX fue justamente el rock el que heredó los posibles males de la música, siendo el género más denostado, perseguido y censurado en occidente por los Big Five de la censura. Si al comienzo fue debido a su alto volumen y amateurismo, luego sería por la apariencia de los músicos y el largo de sus cabelleras, continuando con el modo gritado en que era cantado y el desenfado con que era bailado. Las motivaciones de la censura culminarían con sus intentos por acallar la crítica del rock a la sociedad —*esta suciedad* como cantaban Los Jockers en Chile a mediados de los sesenta— y querer evitar las nuevas formas de identidad cosmopolita o foránea que abrazaban sus seguidores, ejemplificada inicialmente por el hipismo. En el caso de América Latina, la censura al rock se acentuaba por ser la música del imperialismo yanqui, aunque sabemos que, con muy notables excepciones, el mejor rock nos llegaría desde Gran Bretaña.

Es así como este libro nos presenta un completo panorama del modo en que primero el *rock and roll* y luego el rock fueron percibidos en América Latina desde la cultura dominante y la manera en que esa percepción adulta, blanca, heteronormativa y llena de prejuicios desarrolló estrategias de menoscabo primero y de franca persecución y censura después. ¿A qué autoridad sensata en el mundo se le ocurriría prohibir un concierto de Los Beatles o de Los Doors

en los años sesenta? Bueno, en México ocurrió, tal como podría haber ocurrido en cualquier país latinoamericano de entonces.

Todo comenzó con la masificación de una música mulata —aunque sus estrellas fueran blancas— que apelaba al adolescente y que rápidamente sería cooptada por la industria: el *rock and roll*. El propio editor de este libro, Luis Díaz-Santana Garza, nos presenta de forma sintética y certera los factores demográficos, tecnológicos, económicos, musicales e inter-raciales que estuvieron detrás del avasallador impacto del *rock and roll* en el mundo, junto a la agencia de sus propios artistas y productores. Una fuerza imparable que finalmente las cinco censuras no pudieron impedir y más bien, como suele ocurrir, contribuyeron a fortalecer.

El *rock and roll* implicaba gestos subversivos de apropiación del discurso por sectores adolescentes que hasta fines de los años cincuenta no habían hecho otra cosa que replicar el modelo que sus padres les podían ofrecer. Esto con la ayuda de la Iglesia, la escuela y la normativa vigente. *Quiero una chica de Martel que sea sincera/ que no se pinte, ni fumel ni sepa siquiera/ lo que es rock and roll*, cantaba el cuarteto chileno de estilo *doo wop* Los Flamings en 1959 a ritmo de *foxtrot*. Este canto de resistencia y frustración del mundo adulto surgía como reacción a los cambios de comportamiento social de la generación adolescente del *rock and roll*, incluidos los primeros atisbos juveniles de liberación de la mujer. Al año siguiente fue replicado por Billy Cafaro en Buenos Aires y por Sergio Murillo en Río de Janeiro, pero cantado como *rock and roll*, en una temprana manifestación de la liminalidad del rock, que se situaba entre lo aceptado y lo prohibido.¹

El paso del *rock and roll* de los cortos años cincuenta al rock de los largos sesenta también corresponde al tránsito de la adolescencia a la juventud de sus seguidores, quienes pasaban de la escuela a la universidad o directamente al mundo laboral. Entonces, ya no se trataba de jugarretas pasajeras de adolescentes, sino de demandas de poder de un nuevo sector social que llegaba para quedarse. El asunto se ponía serio y la censura, aunque errática, arbitraria e ignorante, buscaba contrarrestar la amenaza que el rock representaba para el *statu quo* dominante, ya fuera en dictadura o en democracia, con gobiernos de derecha o de izquierda. La apariencia física de los rockeros se transformaría en un asunto de Estado en varios países de Hispanoamérica, como nos informan los autores del libro, donde la represión pasaba del control de la música al control de los cuerpos.

A pesar de que también hubo control de los cuerpos en los comienzos de la dictadura militar chilena (1973-1988), parecía que el rock le había cedido su

¹ Ver Juan Pablo González. 2012. “‘Marcianita’: música y mujer a destiempo,” *Revista Brasileira de Música* 25/1: 25-39. <http://doi.org/10.47146/rbm.v25i1.29308>

prerrogativa de ser crítico y rebelde a la Nueva Canción Chilena, movimiento de raíces latinoamericanas que la dictadura intentó borrar del mapa, con severas prohibiciones, decretos de exilio, y crueles asesinatos. De este modo, tanto el folk-rock progresivo como el rock duro practicados en el Chile dictatorial se desarrollaron sin mayor coerción, como nos informa César Alborno en el octavo capítulo. Solo con las limitaciones que el golpe de Estado impuso a la industria musical en general. Del mismo modo, Lisa Di Cione nos recuerda que el rock en la Argentina “nunca ha sido un ámbito propicio para la emergencia del discurso de los oprimidos,” por lo que solamente nueve canciones de rock integran la lista de 243 temas prohibidos para su radiodifusión en Argentina entre 1969 y 1982, señala.

Citando a Siobhan Brownlie (2007), Minerva Campion nos habla en el segundo capítulo de tres tipos de censura: la pública o legalmente impuesta — muchas veces ambivalente como en los casos de Cuba, Argentina y Brasil—; la estructural o del campo discursivo —de la mayoría moral, la prensa y la industria—, y la autocensura de los propios productores y artistas, que finalmente supuso el desarrollo de mensajes crípticos, irónicos y metafóricos, como en el caso del rock argentino y brasileño. Sin embargo, este tipo de mensajes también podía ser construido desde una sobre-interpretación de la propia audiencia, como señala Alborno, a la que habría que agregar la de los censores. Las bromas de supuestas censuras a libros sobre el cubismo o la Caperucita Roja eran recurrentes en el Chile dictatorial.

En el quinto capítulo, Andrew Green también interroga el concepto de censura, destacando el problema de estudiar aquello que no fue. Considera los mecanismos de represión desencadenados en México luego de festival de rock de Avándaro de 1971 como estudio de caso, donde múltiples actores participaron en (auto)silenciar los canales de difusión del rock. Incluso el periodismo de la época culpaba a la propia escena rockera por su falta de profesionalismo y al público por su mal comportamiento. Pese a todo, el rock continuaba su desarrollo en los setenta, y sucesivos capítulos sobre la censura del rock en México dan prueba de ello.

Dentro de la llamada Nueva Teoría de la Censura, que Campion aborda críticamente en el segundo capítulo, Green destaca a Mark Bunn (2015) quien considera la censura también como una fuerza productiva “que crea nuevas formas de discurso, nuevas formas de comunicación y nuevos géneros,” como podemos observar en casos de autocensura en Argentina y Brasil. Desarrollando esta propuesta, Green concluye que la idea de *no* escuchar a la generación de Avándaro, cuando ya se hibridaba rock con música mexicana, fue central para la credibilidad de las conocidas bandas del pop-rock mexicano de mediados de los años ochenta, que hicieron prácticamente lo mismo como si fuera algo nuevo.

Recordando las quemas públicas de libros de la Alemania nazi, replicadas en el Chile de Pinochet, conoceremos en el primer capítulo la destrucción de discos de Elvis Presley en México que antecedió a la que ocurriría con vinilos de Los Beatles en Estados Unidos. Si el gesto mexicano era nacionalista, ante una supuesta ofensa de Elvis al país, el estadounidense era religioso, como bien sabemos. Desde los años sesenta estaba claro que lo del rock iba más allá de la música, pues se trataba de una práctica expresiva que encarnaba significados simbólicos de actitudes, mentalidades y valores que buscaban “transgresión social, ruptura generacional, liberación sonora y compromiso con la contingencia,” nos recuerda Albornoz. Entonces, ya no importaba que estuviéramos ante una música gritada o demasiado fuerte, lo amenazante era que el rock constituía una forma de contracultura que atraía a los jóvenes con el hipismo primero y con las llamadas tribus urbanas después y sobre la cual los poderes dominantes tenían una baja capacidad de control, reaccionando más bien con una violencia ciega, como bien nos ilustra Champion.

En el cuarto capítulo, Diana Marcela Corredor profundiza en la cultura *hippie* colombiana y su actitud anticonsumista, y el modo en que sus lugares de reunión, atuendos y cabelleras fueron objeto de denostación pública y persecución policial. Además, la contracultura era percibida como foránea, lo que acentuaba su rechazo desde el nacionalismo de los poderes reinantes. Junto a eso, el rock en inglés era expresión de la lengua del enemigo, tanto para la revolución cubana como para la disputa argentina por Las Malvinas, aumentando los motivos de rechazo.

El rock como expresión contracultural es abordado con más detalle por Rodrigo Moreno en el séptimo capítulo. Lo hace con relación a las artes escénicas independientes en el México de los años setenta y su búsqueda de expansión de conciencia, junto al cuestionamiento al autoritarismo, en especial a partir de la represión a la disidencia cultural, incluido el hipismo, producida luego del festival de Avándaro. Sin embargo, la ciudad de México fue terreno fértil para el estreno y adaptación de varias óperas rock extranjeras y nacionales durante los años setenta, muchas de éxito comercial, lo que reconfiguró de manera paralela las identidades contraculturales de los músicos, señala Moreno. Estamos entonces ante un nuevo caso liminal de frontera activa de traducción, filtrado y negociación, como diría Yuri Lotman (1996).

Algo similar sucedió en Argentina, nos informa Lisa Di Cione en el décimo capítulo, donde existió un rock vinculado en sus orígenes con la lucha por las libertades individuales y las conquistas contraculturales de un sector de la juventud frente a la generación precedente, para luego dejar de ser una formación contracultural y constituirse en un movimiento social-juvenil masivo, que ningún dictador pudo o quiso contener. Si bien desde el discurso se podía cuestionar al régimen, en el despliegue de las puestas en escena de los

recitales de rock en la Argentina se fortalecía “un proyecto más vasto de reunificación social, bajo la idea de pacificación y disuasión de todo acto de oposición políticamente organizado,” concluye Di Cione.

Sin duda que la cosas se fueron atenuando con la aparición de un “rock nacional,” que era cantado en español o portugués y que poseía referentes sonoros locales. Sin embargo, como era de esperar, esa suerte de oficialización del rock en la región trajo consigo la aparición de escenas subterráneas y divergentes, las que a su vez generaron nuevas instancias represivas, en especial al tratarse del metal y sus coqueteos satánicos, o del punk y su desafío a las convenciones imperantes. De todos modos, la presión de la poderosa industria transnacional del ahora llamado pop-rock en los ochenta y noventa, constituía una fuerza muy difícil de contrarrestar desde las cinco censuras dominantes. Además, esto ocurría ante una generación que ya comprendía que el rock había llegado para quedarse y que el diablo no había ejercido mayor influencia en los jóvenes, ahora *exhippies* y padres de familia. A partir del punk, el rock había estallado en mil pedazos y se multiplicaban nuevos géneros y subgéneros que eran más difíciles de controlar.

Entre ellos, está el uso del sampleo como herramienta significativa para realizar crítica social en el hip-hop y géneros relacionados, nos informa Alejandro Martínez de la Rosa en el último capítulo. Es así como el uso del sampleo “funge como una herramienta contemporánea ideal para descentrar el discurso político de los creadores musicales al ‘sólo’ mostrar —a manera de *collage*— las voces disidentes y críticas al ‘mal gobierno’ en la búsqueda de los ‘tambores de la rebelión,” concluye Martínez.

Quizás el caso más complejo de censura al rock que presenta este libro sea el de Cuba, son las coyunturas políticas, dogmatismos ideológicos, estereotipos institucionalizados y políticas culturales cambiantes que aborda Junior Hernández Castro en el tercer capítulo. De todo esto los rockeros cubanos sufrieron efectos tanto directos como colaterales. Al mismo tiempo, y como resulta recurrente, la represión cubana también contribuyó a que las comunidades afectadas se organizaran para resistir y desafiar las imposiciones del régimen a través de la defensa de sus prácticas culturales, y la preservación y transmisión de sus memorias e imaginarios, continúa Hernández. De este modo, las futuras generaciones de músicos y aficionados cubanos “heredaron no solo un género musical, sino una historia de lucha, negociación y resistencia adaptativa que debe ser reconocida y valorada,” concluye.

Este hecho constituye un interesante rasgo a considerar en la definición del rock nacional en América Latina, que resuena con lo planteado por Sergio Miranda en el noveno capítulo. La identidad rockera y metalera en la ciudad mexicana de León, afirma el autor, comenzó a definirse no solo en términos de afinidad musical, “sino también en su relación de resistencia frente al

conservadurismo político y religioso que intentaba silenciarla.” De todos modos, el concepto de resistencia en el rock no está exento de revisión en este libro, pues en casos como el argentino parece más una forma de romantizarlo que de describir su rebeldía.

Finalmente, el caso de Brasil, abordado en el sexto capítulo por Mario Luis Grangeia, presenta la recurrente censura del Estado brasileño, secundado por la Iglesia, a la música juvenil en general. Se trata de una censura enfocada en aspectos morales de las canciones, tal como sucedía con la censura al teatro, al cine, y a la televisión. Tanto en dictadura como en democracia, y tanto en el pasado como en el presente, se trata de una recurrente “pedagogía de los límites,” señala Grangeia, impuesta por el Estado. El énfasis de la censura en la moral también revela una cierta dicotomía de la sociedad brasileña, que desde afuera parece muy liberal pero que desde dentro es bastante conservadora, con gravitantes valores religiosos en ella.

Si bien esta censura se había enfocado en la MPB —*Música Popular Brasileira*— desde mediados de los años sesenta, en la medida de que el rock brasileño se fue fortaleciendo en la escena nacional, también sería objeto de censura y de manera frontal, nos ilustra Grangeia con abundantes ejemplos. Como podemos apreciar en forma recurrente en este libro, las controversias suscitadas por la censura no hicieron sino fortalecer aquello que pretendían acallar, aumentando, por ejemplo, la venta de los discos con canciones prohibidas en Brasil.

Así, la lectura de “*La música conspira a cielo abierto:*” *Rock y censura en América Latina*, nos deja claro de qué se ha tratado la censura al rock en América Latina con todas sus ambigüedades y contradicciones. Sin embargo, no queda tan claro de qué se trata aquello que está siendo censurado: el rock, y por qué nos hemos empeñado tanto en cantarlo, tocarlo, producirlo, escucharlo y bailarlo. Quizás no sea necesario detenerse en esto, ya que todos sabemos lo que es el rock, pues lo hemos experimentado. Además de intentar definirlo desde el problema de la *actitud*, el componente musical abordado es muy amplio: desde los refritos de Elvis hasta los refritos del sampleo. Entonces quizás el rock sea solo eso, un gran refrito sonoro donde todas y todos encontramos un pedazo que nos apela e identifica.

¿Será su base blusera la que produce ese encantamiento que llevó a Robert Johnson a vender su alma al diablo? ¿Será el sonido amplificado de ese “bajo bastardo” —como lo llama Brian Wright (2024)— que hizo subir el volumen de todo para que retumbara en nuestros cuerpos? ¿Será esa voz insistente, frustrada y violenta que reconoce Richard Middleton (2003) en los rockeros blancos y que nos apela sin dañarnos? Quizás sea una suma de todo aquello y algo más. De todos modos, frente a la escasa bibliografía existente sobre los problemas de rock y censura en América Latina, este libro, sólidamente

documentado, constituye un aliciente tanto para ampliar nuestro concepto de música y censura como para profundizar en la propia historia del rock en la región. Queramos saber o no de qué se trata el rock.

Capítulo uno

“¡Ya quita esa música del demonio!” La primera censura al rock en México y el mito de la originalidad (1956-1961)

Luis Díaz-Santana Garza

Unidad Académica de Artes, Universidad Autónoma de Zacatecas

Resumen

Con apoyo de los estudios culturales, en este capítulo presento un panorama de la temprana llegada del *rock and roll* a México, enfatizando la *recepción* social y la *circulación* que tuvo, su adopción por parte de la juventud como una forma de resistencia, y destaco la denostación y censura que una parte de la sociedad y los medios masivos le impusieron al nuevo género musical. Además, me interesa argumentar en contra del mito de una supuesta carencia de originalidad de estas primeras grabaciones realizadas en México durante la segunda mitad de la década de los cincuenta. Mi trabajo está basado en el concepto de “inversiones afectivas” de teórico estadounidense Lawrence Grossberg.

Palabras clave: Música popular mexicana, rock mexicano, estudios culturales.

Siempre oía los *rocks* a todo volumen,
la estridencia era mi cuataza, y,
como a muchísimos otros, a mí también me gritaron:
“¡Ya quita esa música del demonio!”

José Agustín

Introducción

En el año de 1957 la casa discográfica estadounidense Capitol Records lanzó al mercado un disco de pasta —o goma laca endurecida— de 78 revoluciones por minuto (rpm), que incluía dos canciones interpretadas por el ya famoso actor y cantante de música norteña Eulalio González *Piporro*. En un lado del disco se podía escuchar la polka “El descalzo” del compositor Juan Gaitán, misma que

era identificada como “parodia.” En el otro lado, contenía una pieza escrita por el mismo González, titulada “Los ojos de Pancha” que, a pesar de ser catalogada como “polka,” tenía particularidades muy sugestivas para la época. Narrada en primera persona, la canción habla del amor que el protagonista le tenía a cierta Francisca. Después de los dos primeros versos, y luego de enterarse que Pancha se fue “al otro lado” (a los Estados Unidos) para trabajar en la pizca, el acordeón y los otros instrumentos que acompañan a *Piporro* enmudecen, para dar paso a un monólogo donde explica que “ya está allá con los güeros, pos’ le voy a cantar *rock ‘n’ roll* ranchero, ¡échelo!” Seguidamente, se escucha un novedoso ritmo nacido en los Estados Unidos, interpretado por un ensamble que incluía guitarra eléctrica, bajo, batería y saxofón, mientras que la melodía vocal imita los inconfundibles giros melódicos del *rock and roll*. Con dicho soporte armónico y rítmico, el alter ego de Lalo González canta jubilosamente “Don’t be cruel, Pancha, don’t be cruel...,”

Al final de la canción, Pancha regresa a México, por lo que el cantante interrumpe a los músicos, solicitando que dejen de tocar *rock and roll*, para terminar la grabación a ritmo de polka y con la instrumentación escuchada al inicio (González 1957). Hacia mediados de la década de los cincuenta, el personaje del ranchero norteño creado por González ya se había convertido en un arquetipo, incluso un estereotipo, de la región norte de México y de sus flujos migratorios, por lo que la presencia del novel ritmo extranjero era entendida por los oyentes como una simple broma fronteriza. Sin embargo, en ningún momento *Piporro* ridiculiza la popular música estadounidense, hasta puede decirse que disfruta los versos que canta en inglés. Los discos de González eran adquiridos no solo por los amantes de la música norteña de acordeón y bajo sexto, sino también por un público más amplio, generalmente adulto, que buscaba entretenimiento y diversión, por lo que su fama se extendió a nivel nacional, y entre la comunidad chicana de los Estados Unidos.

Probablemente, Lalo González se inspiró en la grabación que hizo unos meses antes su tocayo, el guitarrista y compositor mexicanoamericano Lalo Guerrero Jr., quien presentó en 1956 un disco que incluía su tema “Elvis Pérez” (Arana 2002, 351). Al igual que “Los ojos de Pancha,” la pieza de Guerrero es una parodia: comienza con una melodía acompañada con mariachi, para posteriormente incluir el nuevo ritmo de *rock and roll*, cantando varios éxitos de Elvis Presley en español, como “Hound Dog,” “Heartbreak Hotel” y “Don’t be cruel” (Guerrero 1956). Contrario a lo que algunos investigadores opinan, esta canción no trata del “limbo identitario” de los mexicoamericanos (Carrillo Márquez 2020), sino que es un ejemplo de la *negociación identitaria*, entendida como “un proceso continuo y progresivo de construcción en la interacción, inestable y jamás acabado... construye sentidos y se apropia de las experiencias” (Serrano 1997), que los chicanos efectúan diariamente, al pertenecer

simultáneamente a dos culturas tan definidas y vigorosas (véase Díaz-Santana Garza 2021a).

En el verano de 1956 el *rock and roll* había llegado a los *cabarets* de la ciudad de México, y era incluido por las orquestas más importantes, como la de Venus Rey, Luis Arcaraz, Agustín Lara, Ingeniería, y otras (Arana 2002, 25-35). De hecho, el primer disco de *rock and roll* grabado en México para RCA Victor se lo debemos a la orquesta de Pablo Beltrán Ruiz (1956), que ese año presentó su tema “Mexican rock and roll.” La pieza instrumental solo tiene el rock en su título, y en un sencillo verso donde se entona el título, porque musicalmente destacan más los elementos del *swing* y *jazz* que recuerdan a las grandes bandas estadounidenses como la de Benny Goodman, tal como lo corrobora Federico Arana (2024), uno de los pioneros y cronista del rock en México: “estos cuates de las orquestas andaban siempre con el mismo sonsonete del *swing*, y cuando querían demostrar que tocaban rock solamente usaban los pasitos de baile de la vedette Gloria Ríos.”

Algunos comentaristas del *rock and roll* han tachado de “oportunistas” a estos músicos mexicanos de orquestas y bandas que comenzaron a difundir el nuevo género, pero yo no los juzgo tan severamente pues, en un medio tan competido, ellos buscaban atraer a la mayor cantidad de personas a su centro nocturno, y por lo tanto incluían en su repertorio la más amplia gama de géneros musicales. De hecho, algo semejante había sucedido en Estados Unidos, donde algunos directores de grandes bandas fueron pioneros en la difusión de las nuevas músicas, como el caso de Johnny Otis quien, luego de ser líder de la banda que ostentaba su nombre, se convirtió en uno de los primeros productores discográficos de *rhythm and blues* y *rock and roll* (Palmer 1980, 8).

Sin duda, la vecindad de México con Estados Unidos fue pieza clave para que el nuevo género musical tuviese circulación muy temprana en el país, pues incluso algunas de las poderosas estaciones radiofónicas estadounidenses transmitían desde el norte de México, y cubrían gran parte del territorio de ambos países (véase Fowler y Crawford 2002). Un ejemplo del extraordinario alcance de estas radiodifusoras pioneras lo tenemos en la estación WLAC, promotora del *blues* y *rhythm and blues*, que a finales de la segunda guerra mundial ya tenía un poderoso transmisor de cincuenta mil watts, y desde Nashville enviaba ondas hertzianas que alcanzaban a todos los países de la cuenca del Caribe (Palmer 1995, 18-9).

Con apoyo de los estudios culturales, en este capítulo presentaré un panorama general de la temprana llegada del *rock and roll* a México, enfatizando la *circulación* y *recepción* social que tuvo, su adopción por parte de la juventud como un emblema de resistencia en contra de los adultos y sus normas sociales, y destaco la denostación y la censura que una parte de la sociedad y los medios

masivos le impusieron al nuevo género musical. De manera similar, me interesa argumentar en contra del mito, tan promovido en el país, de una supuesta carencia de originalidad de estas primeras grabaciones realizadas en México. Mi trabajo está basado en las propuestas de teórico estadounidense Lawrence Grossberg (1984), quien distinguió que el *rock and roll* “solo se hace visible cuando se sitúa en el contexto de la producción de una red de empoderamiento. Dicha red puede describirse como una «alianza afectiva»: una organización de prácticas y eventos materiales concretos, formas culturales y experiencias sociales que abre y estructura el espacio de nuestras inversiones afectivas en el mundo.”

Grossberg fue parte de la primera generación de investigadores anglohablantes —especialmente ingleses y estadounidenses— que analizaron el fenómeno del rock desde el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales, ofreciendo cursos universitarios desde inicios de la década de los ochenta. Dicho grupo de investigadores ha producido un extenso *corpus* bibliográfico en torno al rock, mientras que, en el caso específico de México, los estudios sobre el género musical presentan un atraso, pues los libros sobre el tema son principalmente memorias escritas por músicos, fans o reporteros, que plasmaron sus recuerdos y vivencias personales. Muchas de estas publicaciones no contaron con respaldo de editoriales comerciales —algunos libros fueron financiados por sus propios autores—, por lo que son difíciles de conseguir. Además, el estudio del rock desde la academia es relativamente reciente, todavía existen muchos prejuicios, y en el país solo existen un par de cursos de rock a nivel universitario. Teniendo en cuenta lo anterior, este capítulo pretende tratar de llenar algunos vacíos, y dismantelar algunos mitos.

El *rock and roll*: juventud y censura

Si por un lado hemos visto que el *rock n' roll* apareció en México para ser presentado en escenarios frecuentados por noctámbulos, y por otro observamos las grabaciones con tono de parodia que comentamos al principio, sin mencionar las primeras películas nacionales sobre el tema (véase Arana 2002). Comprobamos que, al menos en un primer momento, la nueva música fue importada con un aura de modernidad y cosmopolitismo, con el objetivo de comercializarse entre el sector adulto de la población, no entre la juventud, que inicialmente adoptó el género en los Estados Unidos.

Además, debemos contextualizar el enorme influjo tecnológico y cultural que tenía la unión americana en todo el mundo, como lo comentó en entrevista el citado Arana (2024): “hay que tener en cuenta que era una época que tecnificaba el principio de la modernización, y había una gran admiración por todo lo *gringo*, por el famoso *American way of life*..., un amor por la música y las películas donde todo era maravilloso y risueño.” Por su parte Lawrence

Grossberg (1984) subrayó la importancia del contexto de la posguerra en el surgimiento del *rock and roll*, advirtiendo que “a medida que la historia se convierte en mero cambio —discontinuo, sin rumbo y sin sentido—, es reemplazada por una sensación de fragmentación y ruptura, de materialidad opresiva, de impotencia y relativismo. Este nuevo contexto sociohistórico reforzó la convicción de la juventud sobre su propia singularidad.” Aunado a lo anterior, hay factores internos que debilitan la cultura nacional, como observó el escritor Carlos Monsiváis (1986, 37-9): “los cincuentas es década de pleito perdido,” toda vez que “la fe en lo venidero” de los sectores medios y del *establishment* fue el “factor central de la fuerza desmovilizadora del nacionalismo.”

Luego de la temprana llegada del *rock and roll* a México, habrían de pasar un par de años antes de que el género estuviese indisolublemente ligado a la juventud del país. Al parecer, los primeros sencillos grabados por jóvenes en el género fueron realizados en la segunda mitad de 1957 e inicios del año siguiente por Los Lunáticos, y son atrevidamente experimentales. A pesar de que los ejecutivos de CBS Columbia se rieron del grupo la primera vez que los escucharon tocar, la compañía grabó con ellos unos seis discos, destacando la versión de la ya citada *Elvis Pérez* de Lalo Guerrero (Los Lunáticos 1957b), que conserva el carácter de parodia, y dos *covers* sorprendentes a ritmo de *rock and roll* de los famosos boleros “El reloj,” de Roberto Cantoral (Arcaraz 1957a), y “¿Por qué ya no me quieres?,” de Agustín Lara (Los Lunáticos 1957c), con influencia del estilo *doowop*. Además, presentaron un disco que incluye la que sería la primera canción original del nuevo género creada en México: “Where did you get it,” cantada en inglés, un interesante híbrido de *rockabilly*, *swing*, *boogie-woogie* y *jazz* (Los Lunáticos 1957a), que cuenta con modulaciones y cambios de tempo que no son comunes en los géneros mencionados, y donde sobresalen los virtuosos solos de piano del compositor y arreglista del grupo, José Luis Arcaraz, sobrino del afamado director de orquesta Luis Arcaraz. Pero la contribución del olvidado grupo a la historia del rock en México llegó más lejos, al grabar la primera canción original cantada en español: “Vístete Kitty” (Arcaraz 1957b). En esta pieza podemos escuchar un elemento novedoso: varios gritos, posiblemente como reminiscencia del *blues* tradicional, aunque dicha práctica no fue común en las grabaciones pioneras del *rock and roll*.

En 1958 la difusión del *rock and roll* se incrementó en el país, especialmente en los estados de la frontera norte, así como en Guadalajara —destacando Mike Laure y sus Cometas—, y en la ciudad de México, donde medio centenar de jóvenes encausaron sus inquietudes musicales, formando grupos que celebraban a los rocanroleros estadounidenses del momento. Al respecto, Federico Arana (2002, 113-5) señaló que el primer disco de larga duración de *rock and roll* grabado por jóvenes en México fue puesto a la venta en noviembre de 1959 por Los Locos del Ritmo, subrayando además que aquel fue un año que

parecía “totalmente desrocanrolizado.” De acuerdo con el integrante del grupo pionero Los Spitfires, Luis de Llano Macedo (2016, 68), dicho *long play* o elepé habría sido grabado en 1957, pero fue “enlatado” durante un par de años.

Los espacios donde se presentaban estos primeros grupos juveniles eran principalmente las fiestas privadas y escolares, tardeadas y reuniones, donde los muchachos que se iniciaban en la música normalmente no solicitaban remuneración alguna. Además de Los Locos del Ritmo, podemos mencionar como grupos pioneros a Los Teen Tops y Los Rebeldes del Rock, aunque hubo otros muchos que hoy están en el olvido, como Los Sparks, Los Sleepers, Los Juniors, Los Blue Kings, Los Solitarios, Los Silver Rockets etc. (Arana 2021, 13). El mismo Arana peca de modesto, cuando afirma que “si algo pudiera definir a los pioneros del roc nacional, la falta de instrucción y talento musical nos unificaría a casi todos” (Arana 2002, 89, 113), recalcando que “éramos malísimos, impresentables” (Arana 2024). Más adelante advertiremos que este es un mito del rock mexicano, pues durante los últimos años de la década de los cincuenta hubo esfuerzos meritorios por parte de grupos juveniles que intentaban promover su arte, aunque en realidad no podemos hablar de una *comunidad de escuchas y fans del rock and roll*, misma que surgiría hasta la década siguiente.

Como veremos, lo que sí existió desde mediados del decenio de los cincuenta fue la primera oleada de condena y censura hacia el rock, y tanto en Estados Unidos como en México “desde los hogares, las escuelas, el gobierno, los pulpitos y los medios de difusión se satanizaba al rocanrol porque era puerta a la disolución, el desenfreno, el vicio, la drogadicción, la delincuencia, la locura...” (Agustín 2021, 63). Entre paréntesis, debo aclarar que hubo una institución que fue una excepción, al contar con algunos miembros progresistas que se pronunciaron a favor de la juventud y su nueva música: la Iglesia católica. Como ejemplo, a inicios de 1960 fuentes eclesiásticas del Vaticano negaron los rumores que sugerían la existencia de “nuevas disposiciones” que prohibían a los católicos romanos “bailes modernos” como el *rock and roll* (*El informador*, 15 de abril de 1960). En México, a mediados de esa misma década, el sacerdote y filósofo Enrique Marroquín (1975), promotor de la teología de la liberación, trabajó de cerca con grupos de “xipitecas,” es decir, *hippies* al estilo mexicano. El rock es un tema recurrente, casi un hilo conductor, en su libro *La contracultura como protesta*. Luego, a inicios del decenio siguiente, en tiempos del *Festival de rock y ruedas de Avándaro*, monseñor Rafael Vázquez Corona, jesuita jalisciense que se desempeñaba como secretario ejecutivo de la comisión episcopal, declaró que “prohibir festivales como el de Avándaro sería un acto represivo.” El religioso fue más allá, presagiando un periodo en el que el rock fuese considerado “una amenaza para la estabilidad política” (Quirarte 2021). Y no fue un caso aislado, ya que ese mismo año, el jerarca de la Iglesia, el Papa Paulo VI, recibió en su residencia a

la banda de rock británica Warm Dust y, sin reparar en su pelo largo y “las fachas de sus integrantes,” bendijo su nuevo disco (Aceves 1971, 5).

El hecho es que aquella primera censura al *rock and roll* en México en la segunda mitad de los años cincuenta fue encabezada por la prensa y la radio, que impulsaron una campaña de condena contra el nuevo género musical, siendo uno de sus objetivos centrales la figura de Elvis Presley y su “repugnante música.” Incluso hubo periodistas sin escrúpulos que intentaron destruir la reputación del llamado *Rey del rock*, como el columnista Federico de León, quien manifestó que las estaciones radiofónicas de la frontera norte “declararon un boicot” contra Elvis Presley, llegando al extremo de inventar que el músico nacido en Mississippi habría declarado en una entrevista que “prefería besar a tres negras que a una mexicana” (Arana 2002, 57). Al respecto, representantes de 20th Century Fox en México aseguraron que era “falso de toda falsedad” tal rumor iniciado por cierta estación radiofónica de Ciudad Juárez, Chihuahua. Pero el daño ya estaba hecho: la opinión pública estaba indignada e irritada, a tal grado que la federación estudiantil de la Universidad de México promovió una quema de discos del *Rey del rock* en los jardines de la institución (*La Opinión*, 4 de marzo de 1957, 1). Asimismo, y a pesar de que el público juvenil solicitaba constantemente sus canciones, a raíz del infundado rumor las estaciones de radio mexicanas retiraron de su programación las grabaciones de Elvis Presley, y hasta un locutor de Radio Éxitos afirmó que todos sus discos habían sido destruidos por la radiodifusora (*La Opinión*, 2 de febrero de 1958, 3).

Algunos medios de comunicación hacían eco de las peticiones de una parte de la sociedad para denigrar, criticar y desaprobar la nueva música y sus formas de baile. Por ejemplo, una editorialista de *El Informador de Jalisco* (6 de enero de 1957) aseguraba haber recibido tantas protestas de sus lectores que su mesa de trabajo parecía “la del secretario general de la O.N.U.” La autora comparaba “esa nueva danza americana” (acompañada de “música estrepitosa y desafinada”) con una epidemia, señalando que dicha “enfermedad” adquiriría “mayor virulencia en los países a donde ha sido exportada.” A pesar de afirmar que en París la fuerza pública supuestamente tenía que “acordonar la manzana” durante los bailes de *rock and roll*, y que en Roma no quedaba “un cristal sano en todo el barrio,” aceptaba que en nuestro continente “no ha ocurrido todavía nada de eso... lo más que ocurre es que la gente se anima un poco más.” En otra columna incluida en el mismo periódico de ese día, un reportero opinaba que el *rock and roll* es simplemente la “negación de la música,” siendo uno de los muchos ejemplos donde se considera al género como una no-música, etiqueta que sería empleada para denostar a otras muchas músicas populares urbanas posteriores.

También eran comunes los reportajes tendenciosos y sarcásticos que hablaban del nuevo género musical, como el que se publicó el 7 de abril de 1959 (*El Informador de Jalisco*), donde Mario Ancona Ponce refirió un supuesto estudio científico que descubrió la “función social” del *rock and roll*, apuntando que “si hasta las hormigas tienen una misión dentro del orden de la creación, el célebre ritmo norteamericano no podía ser simplemente un método para romper sillas haciendo gimnasia.” El editorialista aseveraba que científicos ingleses habían logrado ahuyentar a las gaviotas que se concentraban en los alrededores del aeropuerto de Londres al reproducir en altavoces una grabación de Elvis Presley, dando como resultado que, al comenzar los “alaridos,” los “pajarracos” salieron huyendo “como ratas por tirante.” Por supuesto que fue inútil mi intento de encontrar evidencia hemerográfica del tal “estudio científico.”

En lo relativo a la censura gubernamental, inició aproximadamente con el nacimiento de la década de los sesenta, cuando los llamados “café cantantes” se convirtieron en los espacios favoritos para la difusión del *rock and roll* y, a pesar de ser pequeños y considerados “inofensivos,” eran clausurados frecuentemente por las autoridades (Agustín 2021, 72-3). Pero César Costa, uno de los iniciadores del rock mexicano como cantante del grupo Los Black Jeans y luego como solista, comentó en entrevista que durante la década de los cincuenta prácticamente no hubo censura del gobierno hacia el Gran Ritmo — como lo llamó el escritor mexicano Parménides García—, lo cual adjudicó al hecho de que, en ese momento, el *rock and roll* todavía no era relacionado con el pelo largo o las drogas, ni siquiera con bebidas alcohólicas, se le consideraba “música de adolescentes,” y por ello “todo mundo creía que era una moda pasajera” (Costa 2024). Ejemplos de esa percepción del rock como simple moda-efímera-adolescente la notamos en múltiples editoriales periodísticos de la época, como el titulado “El *rock and roll* ha muerto,” donde se aseguraba que “el baile que sorbió el seso a los adolescentes de los Estados Unidos y otros países... marcha hoy día por el camino que otrora siguieron el *charleston*, *big apple* y *black bottom*: van hacia el ostracismo y el olvido, salvo en ocasionales menciones en algún texto de historia musical que los recuerde como curiosidad” (*El Tiempo*, 5 de diciembre de 1959).

El primer *rock and roll* y Elvis Presley

Con el objetivo de contextualizar la *recepción* que el rock tuvo en México, es necesario tener en cuenta los factores que generaron y propagaron la nueva música en el país donde surgió. Parecería que el *rock and roll* tuvo aceptación repentina e inesperadamente en toda la unión americana, y en parte así fue, pero diversos factores económicos y culturales allanaron el camino. Entre ellos podemos mencionar que el nuevo ritmo se desarrolló a partir de tres géneros

musicales muy reconocidos, que ya se habían escuchado durante décadas, a saber: música popular *mainstream*, *rhythm and blues*, y *country* y *western*. El segundo factor fue el surgimiento de una audiencia nacional anglosajona, gracias a la aparición y masificación de la radio y la televisión. El tercero, contar con una industria de la musical popular que se apoyaba en canales de difusión y estructuras musicales que habían probado su efectividad y aceptación en el gran público, entre ellas la muy empleada “forma AABA” de treintaidós compases, que tendría un gran protagonismo en el rock. Posteriormente, y contrario al papel estelar que antes tenían las orquestas, la consolidación de la figura del cantante solista en la industria discográfica —como el caso de Frank Sinatra— fue fundamental para el surgimiento del *rock and roll* (Covach 2006, 17-30). Además, otros elementos estimularon el rápido ascenso del nuevo género, como el crecimiento económico, las migraciones suburbanas, y el aumento de la tasa de natalidad después de la segunda guerra mundial, lo cual produjo una nueva clase de consumidor hasta ahora inexistente: el mercado adolescente (Palmer 1995, 17). Precisamente ese mercado adolescente, en especial el femenino, sería responsable de la enorme visibilidad que adquirió el *rock and roll* que, mediante la figura de Elvis Presley, consolidó un fenómeno que luego sería conocido como *music fandom*, o “comunidad musical de *fans*.” Es cierto que, a inicios de la década de los cuarenta, un reportero observó que las jóvenes “solitarias y de clase media-baja” que gritaban en las presentaciones del cantante Frank Sinatra le consagraban una verdadera “adoración,” casi religiosa, pero no fue nada comparado con la histeria y el frenesí desatado por Presley y su movimiento de caderas (Ewens 2020, 13-4).

El historiador del rock estadounidense, John Covach, especificó que, después de que músicos como Bill Halley, Fats Domino, Little Richard y Chuck Berry derribaron los límites entre los tres mercados sobre los que se desplegó el rock, es decir, música popular, *rhythm and blues*, y *country* y *western*, Presley consolidaría este proceso, siendo el primer artista que tuvo éxitos constantes en los tres géneros simultáneamente, generando un enorme interés hacia su persona por parte de las grandes casas discográficas que hasta ese momento habían estado ausentes de la escena del *rock and roll* (Covach 2006, 77).

Presley fue el primero músico del rock que consiguió un generoso contrato con el gigante RCA. Sin embargo, su imagen pública era constantemente desprestigiada por la prensa, y como ejemplo una nota aparecida en el diario *Evening Star* (29 de julio de 1956, 1), editado en la capital estadounidense, donde el periodista Steven H. Scheuer aseveraba que el *Rey del rock* debería estar “eternamente agradecido con los críticos que arremetieron contra él” después del “incidente Milton Berle,” refiriéndose a su participación en ese espectáculo televisivo y el posterior escándalo debido a su voluptuosa forma de mover las caderas. De acuerdo con Scheuer, Presley habría conseguido

generosos contratos con el show de Steve Allen y el de Ed Sullivan gracias a ese escándalo y al morbo que generó, afirmando que muchos espectadores “evidentemente sintonizaron el show de Steve Allen porque Elvis de la Pelvis era lascivo, asqueroso, y una mancha en el buen nombre del entusiasmo adolescente.”

Pero no solamente Presley fue objeto de demonización, sino en general toda la música etiquetada como *rock and roll*. Como ejemplo, un preocupado padre de familia de Ohio envió una carta al editor del diario *The Portsmouth Times* (31 de julio de 1956, 6), comentando los resultados de una encuesta que se aplicó a individuos de su comunidad, concluyendo que “muchas personas” creían que la música del *rock and roll* colocaba a los adolescentes en un “efecto de trance,” pudiendo causar que los jóvenes “asistieran a fiestas sexuales o cometieran actos criminales.”

Debido a esta percepción negativa que tuvo su música frente a la prensa y la sociedad, y además con la idea de ampliar su base de *fans*, la casa discográfica RCA intentó modificar la imagen de Elvis Presley. Luego de una temporada en el ejército, que abarcó de 1958 a 1960, se organizaron programas televisivos especiales, inició el rodaje de películas, y se lanzaron nuevos discos, teniendo como objetivo suprimir cualquier vestigio del aspecto amenazante inicial del rocanrolero, cuyas características eran “conflicto intergeneracional, repudio de los valores autoritarios, liberación del cuerpo, consumismo acelerado” (Zolov 1999, 9). Dicho cambio de imagen fue mostrado en el largometraje y el disco de larga duración de 1960: *G. I. Blues* (Covach 2006, 82), que podría traducirse como *El blues del soldado norteamericano*. Aquí, la mayoría de los temas son canciones románticas que muestran a un Elvis adulto, y prácticamente el único beat del sonido original *rockabilly*es “Blue suede shoes,” canción retomada de su disco debut de 1956, y que luego grabaron en México Los Teen Tops bajo el título “Zapatos de ante azul.”

El rock en México y el mito de la falta de originalidad

“Blue suede shoes” y su posterior versión en español nos dan la oportunidad de comparar el desarrollo del rock en dos países vecinos, pero con culturas diferentes. Pero antes, es necesario decir que algunos cronistas e historiadores del rock han reprochado una supuesta falta de originalidad de esa “primera etapa del rock mexicano,” que se conoce también como “etapa de los *covers*,” la cual abarcó de 1955 a mediados de los sesenta (Martínez Hernández 2013, 35). Por ejemplo, en la página web *Después de Avándaro*, Manuel Martínez (2008) acepta que, durante dicha etapa, muchos *covers* tenían “letras ingeniosas,” pero sentencia que “desde el principio, los conjuntos y solistas se dedicaron a copiar las canciones y a producir los llamados “*covers*,” “refritos,” “fusiles” o versiones.” De manera similar, el escritor mexicano José Agustín (2021, 71) criticó a las compañías discográficas mexicanas que comenzaron a grabar discos de rock

interpretados por jóvenes, culpándolas de haber convertido a los rocanroleros nacionales en “copias patéticas de artistas famosos de Estados Unidos,” al diseñarles una “imagen anodina de nenes decentes.” Incluso el ensayista Carlos Monsiváis (1986, 227), a quien normalmente identificamos como un intelectual liberal, inicialmente desacreditó al nuevo género y la transformación cultural que impulsó, manifestando que “un fenómeno social..., se *introduce* primero en el Distrito Federal y ciudades del norte (Tijuana, Monterrey), para *infestar* a continuación el resto del país... características comunes a millones de jóvenes en todo el mundo: norteamericanización cultural, devoción por el rock...”

Contrario a estas posturas, considero que el rock and roll sí fue asimilado y resignificado en México. En primer lugar, efectivamente la etapa de los *covers* estuvo dominada por arreglos musicales de canciones estadounidenses, pero hubo imaginación y originalidad en las adaptaciones que hicieron los jóvenes mexicanos, tal como lo advirtió César Costa (2024): “no eran *covers*: eran *versiones*, con nuestro propio sello, tiempos, arreglos e idioma.” Aunado a lo anterior, también hallamos canciones originales del género creadas en México, y que han permanecido en el gusto del público por décadas, como el caso de las ya mencionadas piezas de Los Lunáticos, o la memorable balada “Tus ojos,” de Rafael Acosta, baterista de Los Locos del Ritmo.

El historiador estadounidense Eric Zolov (1999, 10-11) explicó que, a comienzos de la década de los sesenta, y gracias a la estabilidad política de México y su poderosa industria mediática, el estilo del rock mexicano “fue ampliamente reconocido” en gran parte de Latinoamérica. Teniendo en cuenta que la cultura es, en parte, un “campo de relaciones de poder que involucran centros y periferias” (During 2005), el historiador de la cultura Josh Kun (2005, 204-5), tomando como ejemplo el disco *Por eso estamos como estamos*, de la banda pionera sonoreense Los Apson, sostiene que estos primeros grupos del rock mexicano “ya estaban borrando la línea entre original y traducción, entre modelo y copia, y deslegitimando la supremacía cultural del centro..., la periferia ya no es obediente ni dependiente del original.” Otro ejemplo destacado fue el del músico jalisciense Mike Laure, quien ofrecía tardeadas con su grupo Los Cometas, tocando *covers* desde 1957, pero pocos años después ya estaba grabando material original, donde mezclaba *rock and roll* con ritmos latinoamericanos como la cumbia.

Por su parte, el musicólogo chileno Juan Pablo González (2013) mencionó que “los conceptos de original, *cover* y versión dominan prácticas musicales y lecturas sociales que se encuentran en plena discusión en el ámbito de los estudios de música popular.” Enriqueciendo dicha discusión, el autor ofrece un acercamiento al concepto, con el cual logra, en buena medida, quitarle parte de su sentido negativo, pues generalmente se le considera antónimo de *creatividad*:

Desde una perspectiva musical, entonces, la *versión* genera procesos de reescritura homologables a los desarrollados en el campo literario; como la traducción, la apropiación de narraciones populares, y la creación de guiones cinematográficos o de cómics en base a textos preexistentes. La versión, entonces, se puede entender como una forma de lectura musical al interior de la propia música, lo que genera diálogos intertextuales entre repertorio, géneros y prácticas artísticas diversas.

Otra de las diferencias fundamentales en la difusión y recepción del *rock and roll* estadounidense y mexicano: en el país donde se inició, la música fue adoptada primero por jóvenes de la clase trabajadora, y luego fue aceptada por la clase media y alta, mientras que “en México este proceso fue esencialmente a la inversa” (Zolov 1999, 27). Pero, para puntualizar, hemos visto que, al sur del Río Bravo, la mercantilización del nuevo ritmo fue dirigida en un principio a la población adulta con poder adquisitivo y “juniors,” luego la adoptó la juventud de clase media, y finalmente la juventud de clase trabajadora (Marroquín 1975, 43).

Para cerrar este apartado, debo subrayar que la industria discográfica estadounidense del período estudiado fue dominada por cantantes solistas, mientras que en México los grupos tuvieron la primacía: ¿tal diferencia se debió a los distintos valores culturales? Pero veamos con mayor detalle las coincidencias y diferencias entre ambos países tomando como ejemplo una canción específica.

El caso de “Blue suede shoes” y la censura

Sin tener como objetivo el hacer un análisis musicológico o literario, y retomando mi propuesta de analizar el caso de “Blue suede shoes,” comentaré que la canción fue compuesta por el guitarrista Carl Perkins en 1955, siendo la versión grabada por su autor el primer disco de la historia que alcanzó los primeros lugares de popularidad en los tres géneros que mencionamos, de acuerdo con la revista especializada *The Billboard* (Palmer 1995, 26). Lo primero que llama nuestra atención cuando escuchamos la pieza es la vertiginosa velocidad a la que se interpreta. Si bien la letra tiene carácter jocoso, sobre un sujeto que adora sus zapatos al grado de asegurarle a su novia que “puedes quemar mi casa, robar mi auto, beber mi licor... pero no pises mis zapatos de gamuza azul,” la música que acompaña tales versos inocentes sí puede ser considerada transgresora.

Contando con aproximadamente 186 *beats* por minuto (bpm), la versión grabada por Elvis Presley es tocada aún más rápido que la versión de su propio compositor, y definitivamente no es apropiada para ser escuchada mientras meditamos, más bien invita al movimiento. En términos sencillos, en el argot musical bpm es la unidad de medida que indica el *tempo* (velocidad) de una pieza, y se refiere al número de *beats* (pulsos o golpes) que produce un

metrónomo cada minuto. Con base en los bpm, decimos que “Blue suede shoes” debe ser interpretada a un tempo *prestissimo*, término superlativo de *presto*, que en italiano significa “muy aprisa” (Randel 1991, 399). José Agustín (2024, 124) ya había advertido esa tendencia de los músicos anglosajones que asimilaron las músicas afroamericanas, señalando que “los roqueros blanquitos tendían más al rock rápido, al acelere... eran más desenfrenados.”

Para contextualizar lo anterior: en 1955 el *rock and roll* había tenido su primer gran éxito en las listas de popularidad publicadas por *The Billboard* gracias a Bill Haley y sus cometas, y su célebre “Rock around the clock.” La canción grabada por Haley permaneció en primer lugar durante ocho semanas, y fue el segundo disco más vendido del año. Al igual que “Blue suede shoes,” “Rock around the clock” es interpretada a una velocidad muy rápida, 172 bpm aproximadamente, y ambas cuentan con la estructura musical *blues de 12 compases*. En contraste, la pieza que ocupó el primer lugar en ventas durante ese mismo año en Estados Unidos fue “Cherry pink (and apple blossom white)” en versión de Dámaso Pérez Prado, grabada en la ciudad de México en 1953, que era interpretada a 104 bpm. Este consumo de música mexicana en la Unión Americana durante la postguerra debe ser entendido como resultado de las estrategias de integración y unidad hemisférica que el gobierno estadounidense promovió durante la segunda guerra mundial (véase Díaz-Santana Garza 2021). El tercer lugar de ventas en la lista de *Billboard* (January 7, 1956, 20) de aquel año correspondió a la orquesta de Mitch Miller y su versión de la antigua canción tradicional “The yellow rose of Texas,” tocada a unos 100 bpm. Las piezas que continúan hacia el fondo de la lista son principalmente baladas y canciones tradicionales, mismas que son interpretadas a velocidades mucho más lentas que todas las anteriores.

El entusiasmo por el nuevo género musical fue tan grande en Estados Unidos que, meses después, en 1956, los dos discos más vendidos del año fueron grabados por Elvis Presley (*The Billboard*, January 26, 1957, 60), quien además tuvo otros tres sencillos en la lista de los cincuenta discos con mayores ventas, apareciendo también otros artistas de *rock and roll*, como Carl Perkins, Fats Domino, Gene Vincent, Bill Haley, y Little Richard. Tal como comprobamos en las reseñas periodísticas citadas, esta evolución del *rock and roll*, que surgió como un híbrido de músicas regionales marginales hasta convertirse en el centro de atención de la música *mainstream*, fue alarmante para algunos sectores de la sociedad.

El hecho de que los primeros éxitos del *rock and roll* sean interpretados a velocidades muy rápidas me hace proponer que esta música se convirtió en signo de transformación y modernidad, pero también transgresora con relación a la antigua música popular urbana. Además, debo agregar otros factores que perturbaron conciencias en todos los sectores de la sociedad: el rock en Estados

Unidos propició contactos e intercambios de tradiciones interraciales entre músicos, lo que era escandaloso en medio de las recientemente desaparecidas leyes segregacionistas sureñas, aclarando que en México no tuvo connotaciones raciales, más bien acrecentó el conflicto centro-periferia, entendido como la lucha de poder entre la capital y las regiones. Y dos factores intrínsecos de la música: el volumen excesivo y distorsionado al que se tocaba, y las nuevas formas de bailar este género.

Con relación al primer punto vemos que, desde inicios de los cincuenta, se realizaron grabaciones donde es posible apreciar la búsqueda de ese sonido “crudo,” no convencional, como se puede constatar en “Rocket 88,” la primera pieza reconocida dentro del *canon* del *rock and roll*, que hacer alarde de una estruendosa guitarra eléctrica “super amplificada” (término que se emplea para designar una amplificación a un nivel de volumen significativamente alto), cuya peculiaridad es su carácter difuso y opaco, como consecuencia de que la grabación se realizó con un maltratado amplificador que había caído accidentalmente de un automóvil. Para aprovechar el fortuito evento, y de paso encontrar el sonido anhelado, el productor discográfico rellenó con papel los huecos del cono del dañado amplificador (Palmer 1980, 11).

Sobre el segundo punto, una reportera de la época reducía el baile que acompañaba al *rock and roll* a “una mezcla entre la java, el *charleston*, la raspa, el cha-cha-cha, el mambo, el bayon, etc. Es decir: la eterna danza de los negros” (*El informador*, 6 de enero de 1957). Las nuevas maneras de bailar el género musical se apartaban de la tradición occidental pues, de acuerdo con especialistas de la danza, los “indecorosos” giros de cadera de Elvis Presley y los movimientos del twist a finales de los cincuenta fueron inspirados por danzas tribales africanas (Knowles 2002, 24). Si a inicios del siglo XX pintores modernistas como Pablo Picasso revolucionaron la visión del arte contemporáneo occidental al introducir elementos africanos, algo similar ocurrió en el ámbito del baile a mediados del siglo, sobre todo teniendo en cuenta la jerarquía de la danza en las culturas africanas, donde se emplea en todas las actividades cotidianas “como medio artístico de comunicación” (Knowles 2002, 22). Pero, aún más importante que su papel como *creadora de comunidad*, las formas de bailar provenientes de las tradiciones afroamericanas tenían una cualidad muy visible, que inmediatamente fue vista como “una amenaza a los códigos de conducta respetables:” la manifestación pública de la sexualidad (Frith 1981, 19). La música nueva en realidad abrió un modelo desconocido de sexualidad juvenil y, si tratamos de situarnos en el contexto de las rígidas normas morales de los años cincuenta, seguramente no nos parecerá exagerada la frase del escritor Parménides García Saldaña (1974, 99), cuando señaló que “bailando el *rock n’ roll* la chaviza de clase media... representaban un acto sexual a distancia.”

Asumiendo que “los cambios en la tecnología a menudo auguran la aparición de nuevas músicas” (Lena 2012, 16), quiero subrayar el uso de instrumentos eléctricos super amplificados para calificar al *rock and roll* como música disruptiva. Desde los inicios del género, la guitarra eléctrica se convirtió en el núcleo del ensamble, y por lo tanto la música se desarrolló con base en los recursos idiomáticos, técnicos y estilísticos del instrumento. Como ejemplo, puedo mencionar el uso de intervalos de cuartas paralelas con *glissandos* en dos cuerdas adyacentes agudas, tal como se escucha en los solos de la guitarra en “Blue suede shoes.” Pero si en el disco de Elvis Presley la guitarra eléctrica tiene un papel muy destacado, en la versión grabada a inicios de los sesenta por Los Teen Tops el instrumento es aún más provocador, pues además de los solos, hace escalas y arpeggios sobre la melodía que entona Enrique Guzmán, el cantante principal. Debido a que en la música afroamericana hay un “énfasis en la voz como fuente de expresión humana” (Frith 1981, 17-8), en la versión de Presley, cuando el *Rey del rock* canta, la guitarra eléctrica solo hace acordes sincopados, mientras que en México no existía ningún tabú por tocar solos instrumentales sobre la voz solista. En la versión de Los Lunáticos cantada en inglés tampoco hay una veneración casi religiosa por la voz humana, pero en este caso el piano es el que toca *riffs* sobre la melodía que entona el cantante del grupo, Sergio Bustamante (Arcaraz 1957c). Si bien es cierto que Los Teen Tops interpretan la pieza un poco más lento que la versión estadounidense, a 172 bpm, el pulso sigue siendo muy apresurado, en el límite entre *presto* y *prestissimo*. Esta pequeña diferencia en el beat, así como el *solear* de la guitarra sobre la voz, pueden ser considerados ya como parte de una apropiación y resignificación del *rock and roll* en México. En lo referente a la letra, una lectura avezada podrá reconocer varias diferencias:

<p><i>Blue suede shoes</i> (Letra de Carl Perkins): Well, it's one for the money Two for the show Three to get ready now go, cat go But don't you step on my blue suede shoes You can do anything But lay off of my blue suede shoes Well, you can knock me down, step in my face Slander my name all over the place And do anything that you wanna do But uh-uh honey, lay off of my shoes...</p>	<p><i>Zapatos de ante azul</i> (Teen Tops): Me levanté en la mañana, quise bailar Con este ritmo nuevo ritmo, que es el <i>twist</i> Me puse zapatos de ante azul Yo no puedo bailar si yo no piso sobre ante azul Cuando oigo el twist, quiero bailar Mi cuerpo entero se va a desarmar Me visto de seda, mi novia de tul Y los zapatos son de ante azul Usamos zapatos de ante azul Yo no puedo bailar cuando no piso sobre ante azul...</p>
--	--

Observamos que la versión de Los Teen Tops no tiene correspondencia con la que canta Elvis Presley, pues comienza así: “Me levanté en la mañana, quise bailar, con este nuevo ritmo que es el *twist*, me puse zapatos de ante azul...” Pero ¿por qué se habla aquí de *twist* y no de *rock and roll*? Luego de los

escándalos mediáticos, ¿se buscó tomar cierta distancia del *rock and roll* hablando solamente del *twist*—“celebrado por la alta sociedad” (Agustín 2024, 154)—, aunque para los iniciados eran intercambiables los nombres del género musical y de los movimientos del baile que acompañan a dicha música?

Conclusiones... “Nadie aprecia el esfuerzo de nuestros músicos”

Los jóvenes músicos que promovieron inicialmente el *rock and roll* en México se enfrentaron con numerosos inconvenientes en la segunda mitad de la década de los cincuenta y en los sesenta, desde carencia de equipos de grabación y sonido, hasta el rechazo y la falta de reconocimiento social, lo cual resume adecuadamente Enrique Marroquín (1975, 45): “Sin facilidades de grabación, sin ingenieros técnicos que realicen un trabajo decente, sin equipo suficiente. Problemas con espectáculos, con la censura, con los organizadores. Excesiva competencia, escasa preparación, carencia de locales... Nadie aprecia el esfuerzo de nuestros músicos.”

Pero, a pesar de las adversidades, en este capítulo hemos comprobado que la juventud mexicana que abrazó desde el inicio al *rock and roll* resistió la desaprobación y los ataques de algunos sectores sociales y de los medios masivos, permaneciendo fiel al género musical que acreditaba su pertenencia a la modernidad y les distanciaba de las generaciones anteriores. Ahora los jóvenes latinoamericanos eran contemporáneos del mundo, y no es fortuito que, en la nortea ciudad de Monterrey, a finales de los cincuenta los grupos pioneros tuviesen nombres que subrayaban dicha modernidad, incluso identificándose con la naciente era espacial, como el caso de Los Rockets y Los Jets (Ayala Duarte 2004, 167-70).

El *rock and roll* fue una válvula de escape de la realidad en una sociedad estratificada y con rígidos valores morales, convirtiéndose en un artefacto cultural capaz de crear una comunidad identitaria, incluso a nivel global. Este género se consolidó como una música abominable para los adultos, pero inclusiva para la juventud que, gracias al sentido de identidad, pertenencia y solidaridad, forjó una “red de empoderamiento,” aquella “alianza afectiva” de la que habló Grossberg (1984).

Los ámbitos para las presentaciones en vivo del nuevo género musical eran las fiestas particulares y las tardecadas al aire libre, espacios desde los cuales los jóvenes músicos lograron ampliar sus circuitos culturales y sus redes sociales, convirtiendo un simple pasatiempo local en una forma de vida transnacional, y no es fortuito que algunos de los grupos iniciadores del *rock and roll* en México—como Los Teen Tops y Los Locos del Ritmo— y cantantes como César Costa, Enrique Guzmán y Angélica María, sigan ofreciendo conciertos hasta nuestros días. Sin embargo, no debemos olvidar los otros espacios performativos:

los de la música grabada, tanto en el ámbito privado como en el público — como ejemplo las populares “fuentes de sodas,” lugar de reunión de adolescentes que casi siempre tenía una rocola con los discos más recientes—, lo cual nos proporcionará un panorama más amplio del complejo fenómeno de sociabilidades del que fue parte fundamental el *rock and roll*.

Finalmente, es cierto que algunos músicos pioneros del género fueron pianistas, como Fats Domino, Little Richard y Jerry Lee Lewis en Estados Unidos, y José Luis Arcaraz en México, pero los avances tecnológicos muy pronto consolidaron la hegemonía de los instrumentos super amplificadas, especialmente la guitarra eléctrica, así como el surgimiento del cantante solista. En el caso de México, verificamos que el *rock and roll* tuvo una aceptación muy temprana por parte de la juventud, y que los músicos “nacionalizaron” y enriquecieron el paisaje sonoro que originalmente fue dado a conocer por los intérpretes afroamericanos y luego masificado por los angloestadounidenses.

Con base en la discusión del presente capítulo advertimos que las primeras producciones discográficas del *rock and roll* en México de ninguna manera pueden ser clasificadas como simples “fusiles,” “refritos,” ni “copias patéticas del original.” No fue un rock “domesticado” pues, a pesar de la “imagen anodina de nenes decentes” que pudiera ser interpretada a partir de las fotografías de Los Teen Tops y otros grupos en donde aparecían con traje y corbata, vemos que su vertiginosa y super amplificada música, y los bailes que la acompañaban, no tenían nada de anodino, sino que fueron un parteaguas en la historia de la música popular en México y América Latina. El vestuario de los grupos y sus letras aparentemente “inofensivas” fueron solo la imagen superficial, y sirvieron para encubrir parcialmente lo más importante en todo espectáculo sonoro-performativo: la música, que se tocaba a un volumen muy elevado y distorsionado; los sonidos melódicos, armónicos y rítmicos que acompañan a esa letra y a esa imagen son de por sí incitadores, modernos y transformadores. Todo lo anterior explica por qué el temprano rock fue un género tan popular, al ofrecer a sus adeptos una ruptura fundamental con toda la tradición musical anterior, transgrediendo los valores sociales y rítmicos tradicionales, lo cual ha propiciado que, a lo largo de su historia, sus sonoridades han sido objeto de permanente censura y demonización.

Bibliografía

- Aceves, Manuel. 1971. “Canto rodado.” *Piedra rodante*, noviembre 15, 1971.
- Agustín, José. 2021. *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Penguin Random House.
- , 2024. *La nueva música clásica, 1968-1985*. México: Penguin Random House.

- Arana, Federico. 2021. *Cartas a los rocanroleros mexicanos*. Guadalajara: María Enea.
- , 2002. *Guaraches de ante azul: Historia del roc mexicano*. Guadalajara: María Enea.
- Ayala Duarte, Alfonso. 2004. *Breve historia gráfica de la música en Monterrey*. Monterrey: CONARTE/CONACULTA.
- Carrillo Márquez, Noé. 2020. "Lalo Guerrero y Silvio Rodríguez: Resistencia hacia la música comercial." *Nuevas Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada* 1: 53-78. <https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2020.1.1108>
- Covach, John. 2006. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: W. W. Norton & Company.
- Díaz-Santana Garza, Luis. 2021a. *Between Norteño and Tejano Conjunto: Music, Tradition and Culture at the U.S.-Mexico Border*. Lanham: Lexington Books. <https://doi.org/10.5771/9781793638991>
- , y Sonia Medrano Ruiz. 2021b. "Mariachis al frente de batalla: Un grupo tradicional mexicano en la segunda guerra mundial." En *Saberes y prácticas del mariachi tradicional en su diversidad regional*, editado por Arturo Camacho Becerra, 227-44. Guadalajara: El Colegio de Jalisco.
- During, Simon. 2005. *Cultural Studies: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Ewens, Hannah. 2020. *Fangirls: Scenes from Modern Music Culture*. Austin: University of Texas Press. <https://doi.org/10.4324/9780203017586>
- Fowler, Gene, & Bill Crawford. 2002. *Border Radio: Quacks, Yodelers, Pitchmen, Psychics, and Other Amazing Broadcasters of the American Airwaves*. Austin: University of Texas Press.
- Frith, Simon. 1981. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon Books.
- García Saldaña, Parménides. 1974. *En la ruta de la onda*. México: Editorial Diógenes.
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Grossberg, Lawrence. 1984. "Another boring day in paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life." *Popular Music* 4, 225-58. <https://doi.org/10.1017/S0261143000006243>
- Knowles, Mark. 2002. *Tap Roots: The Early History of Tap Dancing*. Jefferson: McFarland.
- Kun, Josh. 2005. *Audiotopia: Music, Race and America*. Berkeley: University of California Press.
- Lena, Jennifer C. 2012. *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.23943/princeton/9780691150765.001.0001>
- Llano Macedo, Luis. 2016. *Expedientes pop*. México: Editorial Planeta.
- Martínez, Manuel. "Después de Avándaro." Última modificación 13 de marzo, 2008. <https://despuesdeavandaro.tripod.com/index.html>
- Martínez Hernández, Laura. 2013. *Música y cultura alternativa: Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. Puebla: Universidad Iberoamericana.

- Marroquín, Enrique. 1975. *La contracultura como protesta*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Monsiváis, Carlos. 1986. *Amor perdido*. México: ERA/SEP.
- Quirarte, Xavier. 2021. "Jóvenes unidos por la música y el deseo de libertad... Avándaro, a 50 años del festival." *Milenio*, 9 de septiembre de 2021. <https://www.milenio.com/cultura/avandaro-50-anos-jovenes-unidos-musica-deseo-libertad>
- Palmer, Robert. 1980. "Rock Begins." En *The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll*, editado por Jim Miller, 3-14. New York: Random House.
- , 1995. *Rock and Roll: An Unruly History*. New York: Harmony Books.
- Randell, Don Michael. 1991. *Diccionario Harvard de la música*. México: Diana.
- Serrano, Amparo. 1997. "Le sujet comme processus inachevé." En *Contributions à une sociologie du sujet*, editado por Guy Bajoit y Emmanuel Belin, 95-111. París: L'Harmattan.
- Zolov, Eric. 1999. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520921504>

Discografía

- Arcaraz, José Luis, y sus Lunáticos. S/F (ca. 1957a). *El Reloj*, Roberto Cantoral. México: Columbia 3950, 45 rpm.
- , *Vístete Kitty*. 1957b. Ramón Inclán. México: Columbia 3958, 45 rpm.
- , *Zapatos de ante azul*. 1957c. Karl Perkins. México: Columbia 3950, 45 rpm.
- Beltrán Ruiz, Pablo. 1956. *Mexican Rock and Roll*. Pablo Beltrán Ruiz, México: RCA Victor, 45 rpm.
- González, Lalo (*El Piporro*). 1957. *Los ojos de Pancha (The eyes of Pancha)*. Hollywood: Capitol Records, 78½ rpm.
- Guerrero, Lalo. S/F (ca. 1956). *Elvis Pérez*. Los Ángeles: Colonial, 45 rpm.
- Lunáticos, Conjunto Los. 1957a. *Dónde lo pescaste (Where did you get it)*. José Luis Arcaraz, México: Columbia 3930, 45 rpm.
- 1957b. *Elvis Pérez*. Lalo Guerrero, México: Columbia 3958, 45 rpm.
- 1957c. *¿Por qué ya no me quieres?* Agustín Lara, México: Columbia 3930, 45 rpm.

Entrevistas

- Arana, Federico. Comunicación personal, 2024.
- Costa, Cesar. Comunicación personal, 2024.

Contribuciones

Juan Pablo González es Doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles, Profesor Emérito de la Universidad Alberto Hurtado de Chile, UAH, director de la revista *Contrapulso*, y Chair de la Asociación Regional para América Latina y El Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, y del Grupo de Estudio de IMS “Popular Music.” Junto a sus artículos en revistas académicas, destacan sus libros recientes: *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes* (2013), con cinco ediciones en Chile, Argentina, Brasil y Estados Unidos; *Música popular chilena de autor. Industria y ciudadanía a fines del siglo XX* (2022), Premio Pulsar 2024; *Música popular autoral de fines del siglo XX. Estudios intermediales* (2023), editado en Chile y España; y *Tonadas y antitonadas sobre recopilaciones de Violeta Parra* (2025), con arreglos para guitarra del autor.

Luis Díaz Santana Garza nació en Monterrey, México. Es Licenciado en Música, Maestro en Humanidades y Doctor en Historia. Es docente-investigador de la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas, con Perfil PRODEP y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado ocho libros, y artículos en revistas como *Acta Musicologica*, *American Music*, *Diagonal*, *Latin American Music Review*, *Journal of Beatles Studies* y en el *Boletín Música* de Casa de las Américas.

Minerva Campion es licenciada en Periodismo, con maestría y doctorado en Estudios Internacionales por la Universidad del País Vasco. Actualmente se desempeña como docente del departamento de Ciencias Políticas de la Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, y se encarga de la dirección del Grupo de Investigación “Estado, conflictos y Paz.” Sus áreas de investigación se relacionan con la música y la política, especialmente con el estudio de las escenas subterráneas y su vínculo con la acción colectiva.

Junior Hernández Castro nació en La Habana, Cuba. Es periodista por la Universidad de La Habana, maestrante en Antropología en FLACSO Ecuador y miembro de la International Society for Metal Music Studies. Graduado del taller de técnicas narrativas del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, impartió Redacción Periodística durante tres años en la Facultad de Comunicación de su alma máter y fue profesor en el Instituto Internacional de Periodismo José Martí. Actualmente, edita el Portal cubano de rock y metal El Friki Periodista.

Diana Marcela Corredor Palacios es Socióloga de la Universidad Nacional de Colombia; Magíster en Antropología por la Universidad Nacional de Colombia y Doctora en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesora en la Escuela Nacional de Estudios Superiores Mérida-UNAM. Ha sido profesora en las licenciaturas de Antropología Social y Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

Andrew J. Green es antropólogo de la música y el sonido, y profesor en el Kings College de Londres. Anteriormente trabajó como investigador y profesor en la Universidad de Varsovia, la Universidad de Glasgow y la Universidad del Oeste de Escocia. Obtuvo su doctorado en Etnomusicología por la Royal Holloway de la Universidad de Londres. Es autor de *Making Mexican Rock: Censorship, Journalism, and Popular Music After Avándaro* (Vanderbilt University Press, 2024), y ha publicado artículos en revistas arbitradas.

Mario Luis Grangeia es Investigador asociado del Núcleo de Estudos sobre desigualdade de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (NIED/UFRJ) y labora en el Ministerio Público Federal, en Brasil. Coordinó proyectos de investigación en el Centro Nacional de Cultura (Portugal), en la Fundação Biblioteca Nacional, y en el Albert Hirschman Centre on Democracy (Suiza), del cual fue investigador asociado. Posee doctorado y maestría en Sociología, y licenciatura en Comunicación Social/Periodismo por la UFRJ.

J. Rodrigo Moreno Elizondo es Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y maestro en Historia Moderna y Contemporánea por el Instituto José María Luis Mora. Es Doctor en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Sus indagaciones se han centrado en el cruce de los estudios culturales y políticos. Se ha desempeñado también labores de educación, divulgación, gestión cultural y acceso a los archivos históricos.

César Albornoz es Doctor en Historia, académico de la Pontificia Universidad Católica de Chile y lecturer en Stanford University, Bing Overseas Studies Program. Desde su interés por el rock y la música popular, sus temáticas fueron derivando hacia la nueva historia cultural, desarrollando trabajos en proyectos de investigación y, sobre todo, cátedras universitarias en instituciones de educación superior. Con publicaciones en Chile y el extranjero, su último libro es *Prehistoria del rock chileno, 1945-1967* (Santiago, FCE-UC-Centro Barros Arana, 2023).

Sergio Miranda Bonilla es académico y docente universitario con formación en ciencias sociales, arte, humanidades, educación, música clásica y electrónica,

audio y estudios sonoros, religiones y sistemas de creencias. Su tesis de maestría propone dispositivos de abordaje del entorno sonoro en formación integral humanista universitaria. Becario del Programa Nacional de Posgrados de Calidad en México como alumno del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, donde realiza una investigación sobre identidades sociomusicales.

Lisa Di Cione es Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Licenciada y Profesora de Nivel Medio y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Prof. del Departamento de Artes en la misma institución y Adjunta del Instituto de Estudios Iniciales de la Universidad Nacional “Dr. Arturo Jauretche,” además de la Facultad de Artes Multimediales de la Universidad de las Artes. Es miembro del equipo científico-técnico del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega.’ Coordina el Grupo de Estudios de Musicología de la Producción Fonográfica y el Grupo de Estudios de Músicas Populares Argentinas y Latinoamericanas. Ha publicado en revistas internacionales y libros en colaboración.

Alejandro Martínez de la Rosa es profesor del Departamento de Estudios Culturales en la Universidad de Guanajuato, Perfil PRODEP y miembro del SNI. Licenciado en Comunicación y Periodismo y maestro en Estudios Latinoamericanos por la UNAM; doctor en Humanidades por la UAM-I. Ha publicado varios libros, y obtuvo Mención Honorífica en los Premios INAH 2011 en la categoría de Investigación y difusión del patrimonio musical de México.

Index

A

Abdalá Bucarán, 27
Agustín Lara, 3, 5, 19
Al Universo, 144, 145, 146, 153, 154
Alejaica, 159, 162, 164
Alfredo Stroessner, 33
Almas Vertiginosas, 55, 57, 58
América Latina, xvi, 17, 21, 22, 23, 31, 41, 43, 54, 55, 68, 73, 76, 152, 155, 156, 208, 229
Angélica María, 16
Apremios Ilegales, 36
Arena Movediza, 159, 160, 162, 171
Argentina, xiii, 21, 23, 35, 36, 37, 40, 41, 43, 45, 46, 90, 136, 167, 171, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 206, 207, 208, 209, 213, 229
Augusto Pinochet, 155, 156
Avándaro, 6, 10, 18, 19, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 109, 133, 141, 150, 174, 175, 180, 181, 185, 187, 189, 234

B

baião, 118
Barão Vermelho, 123, 124, 130
Beatles, 48, 52, 53, 60, 67, 69, 72, 74, 90, 139, 140, 144, 153, 155, 177, 213
Benny Goodman, 3
Bill Halley, 9, 13
Billboard, 12, 13
Billy Joel, 56

Black Sabbath, 95, 107, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 185, 186, 187, 190, 191, 193, 194
Blitz, 114, 123
Blue suede shoes, 10, 12, 13, 15
blues, 3, 5, 10, 13, 123
Bob Dylan, 92, 119
Bogotá, 25, 42, 43, 45, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 83, 84, 85, 86, 89, 90
Bolivia, 22, 23, 29, 30, 40, 43, 54
Brasil, 113, 117, 119, 120, 121, 127, 128, 129, 130, 155, 208, 223, 234
Brasilia, 126, 127

C

Caetano Veloso, 117
Caifanes, 95, 107
Cali, 78, 83
Camagüey, 60
Capitol Records, 1, 19
Carl Perkins, 12, 13, 15
Carlos Monsiváis, 11
Carlos Santana, 76, 178
Cazuza, 124, 129
César Costa, 8, 11, 16

Ch

charleston, 8, 14
Charly García, 36, 77, 203, 213, 214, 224, 229, 231
Chico Buarque, 116, 117, 119, 123
Chile, 21, 23, 33, 35, 40, 43, 46, 101, 135, 136, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 230, 234
Chuck Berry, 9

C

Ciudad de México, 91, 94, 101, 216
Colombia, 21, 23, 24, 26, 29, 40, 41,
42, 44, 45, 71, 72, 73, 74, 76, 79,
80, 81, 83, 84, 88, 89, 90, 216,
223, 233, 234
Conecte, 93, 98, 99, 100, 102, 103,
110, 148, 149, 153
Congreso, 54, 68, 126, 159, 161,
164, 171
contracultura, 6, 17, 19, 42, 43, 44,
83, 93, 131, 132, 133, 134, 135,
138, 140, 142, 143, 144, 146, 150,
151, 153, 174, 179, 184, 185, 192
country, 9
covers, 5, 10, 11, 35
Cuba, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55,
57, 59, 61, 65, 67, 68, 69, 103, 233

D

diversionismo ideológico, 48, 55,
57, 58, 60, 61, 67
doowop, 5
Dr. Rock, 78, 79, 87

E

Ecuador, 23, 26, 27, 40, 43, 216,
233
Elvis Presley, 2, 7, 8, 9, 10, 12, 13,
14, 15, 117
Enrique Guzmán, 15, 16, 74
Enrique Marroquín, 6, 16
Eric Zolov, 11, 93, 111
Estados Unidos, 2, 3, 4, 6, 11, 13,
14, 17, 22, 50, 52, 53, 56, 57, 64,
74, 75, 83, 84, 118, 135, 152, 155,
181, 182, 218, 220, 222
Eulalio González *Piporro*, 1

F

Fats Domino, 9, 13, 17
Federico Arana, 3, 5

Federico de León, 7
Fidel Castro, 48, 49, 52, 53, 63, 65,
66, 67, 68
Frank Sinatra, 9

G

Gene Vincent, 13
Gens, 57, 58, 60, 61
Gilberto Gil, 117
Gloria Ríos, 3
Gran Bretaña, 56, 215, 218
Grillers, 73
guitarra, 2, 14, 15, 17, 74, 104, 105,
117, 215
Gustavo Rojas Pinilla, 24

H

heavy metal, 39, 59, 174, 176, 178,
179
Heberto Padilla, 54
hippies, 6, 24, 25, 49, 53, 54, 75, 81,
82, 84, 85, 86, 87, 88, 122, 136,
138, 141
hoyos fonquis, 100

I

Inocentes, 116, 123
inversiones afectivas, 1, 4
Isaiah Berlin, 94

J

Jacques Derrida, 93
jazz, 3, 5, 54, 147, 150, 158
Jethro Tull, 107
John Lennon, 47, 48, 62, 63, 66, 67,
68, 69, 206
Josh Kun, 11
Juan Gaitán, 1
juventud, xiv, 1, 3, 4, 5, 6, 12, 16,
17, 25, 27, 30, 32, 34, 36, 38, 43,
51, 53, 59, 82, 100, 103, 122, 134,
135, 141, 142, 146, 153, 156, 160,

162, 170, 174, 176, 177, 178, 179,
180, 181, 183, 190, 191, 192, 194,
197, 200, 201, 202, 203, 204, 207,
213

L

La Habana, 47, 52, 53, 54, 58, 59,
60, 66, 67, 68, 69, 233
Lalo Guerrero Jr., 2
Lawrence Grossberg, 1, 4, 5
Led Zeppelin, 159, 177
Legião Urbana, 114, 123, 124
León, 36, 50, 69, 75, 173, 174, 175,
176, 177, 178, 179, 180, 181, 182,
183, 185, 186, 187, 188, 190, 191,
192, 193, 194, 200, 203
León Gieco, 36, 200, 203
Little Richard, 9, 13, 17
Los Ángeles, 19, 24, 79
Los Black Jeans, 8
Los Dug Dug's, 93, 105, 107
Los Jaivas, 158, 166, 167, 168, 169,
171
Los Jets, 16
Los Locos del Ritmo, 5, 6, 11, 16,
92
Los Lunáticos, 5, 11, 15
Los Magnéticos, 55
Los Rebeldes del Rock, 6
Los Rockets, 16
Los Sleepers, 6
Los Speakers, 74, 75
Los Spitfires, 6
Los Teen Tops, 6, 10, 15, 16, 17, 94
Los Yetis, 24, 25, 80, 90
Luna Park, 37, 200, 201, 231

M

Maldita Vecindad y los Hijos del
Quinto Patio, 104
Manic Street Preachers, 63, 66, 69
Mano Negra, 211, 212, 215, 217,
218, 219, 228, 231

Manu Chao, 211, 212, 214, 219,
221, 225, 226, 227, 228, 230, 231
Maurizio Lazzarato, 71, 72, 81
Medellín, 24, 25, 26, 43, 76, 78, 81,
82, 83, 85, 88, 90
México, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11,
12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 67,
75, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 99,
100, 101, 102, 103, 107, 108, 110,
131, 132, 133, 134, 135, 136, 139,
141, 143, 144, 145, 147, 148, 149,
150, 151, 152, 153, 154, 174, 175,
176, 177, 178, 179, 180, 188, 192,
193, 194, 211, 212, 216, 218, 220,
223, 225, 226, 227, 229, 230, 231,
233, 234, 235
Michael Holquist, 93
Mike Laure, 5, 11
Monterrey, 11, 16, 18, 98, 99, 233
Music Television, 78

N

Nahuatl, 93, 98
noopolítica, 71, 72, 80, 81, 82, 89
Nuevo México, 108, 145

O

Os Mutantes, 117, 121, 129
Os Paralamas do Sucesso, 123,
126, 129

P

Pablo Alabarces, 196, 197, 198
Pablo Beltrán Ruiz, 3, 19
Pablo Vila, 37, 196, 198
Pájaro Alberto, 93, 98, 104, 105
Pájaro Alberto y Sacrosaurio, 98,
104, 105
Paraguay, 22, 23, 31, 32, 33, 40, 43,
44
Parménides García, 8, 14
Perú, 21, 23, 24, 28, 29, 42, 44, 224,
229

Pescado Rabioso, 36
Planet Hemp, 126, 127, 128, 129
Poozitunga, 159, 164
Porno para Ricardo, 64, 65, 66
Pro Rock Ensamble, 31

R

Rafael Vázquez Corona, 6
Raul Seixas, 114, 117, 118, 120,
128, 129, 130
razzias, 38, 39, 40, 41
RCA, 3, 9, 10, 19, 104, 105, 171
represión, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,
30, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 40,
41, 43, 48, 49, 56, 64, 66, 67, 83,
91, 92, 93, 95, 96, 98, 100, 101,
102, 109, 113, 115, 116, 118, 121,
122, 125, 126, 127, 128, 131, 132,
133, 134, 136, 137, 138, 140, 141,
142, 143, 150, 155, 156, 157, 160,
161, 163, 164, 165, 167, 169, 171,
173, 175, 176, 180, 181, 185, 186,
187, 190, 196, 197, 207
resistencia, xv, 1, 3, 25, 27, 43, 44,
53, 65, 67, 86, 88, 89, 113, 114,
117, 119, 128, 139, 152, 168, 169,
171, 174, 175, 179, 180, 184, 185,
186, 187, 190, 191, 196, 197, 198,
199, 208, 229
rhythm and blues, 3, 9
Rita Lee, 114, 117, 118, 120, 121,
122, 128, 129, 130
Roberto Cantoral, 5, 19
rock and roll, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,
10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
24, 32, 69, 79, 110
rock nacional, 28, 35, 37, 41, 42,
43, 55, 58, 62, 67, 91, 95, 100,
104, 109, 195, 196, 197, 198, 207,
208, 209
rockabilly, 5
Rolling Stones, 74, 76

S

Salvador Allende, 156
sampleo, xv, 211, 212, 213, 214,
216, 217, 218, 219, 221, 223, 227,
228, 230
Sergio Pujol, 45, 196, 197, 203, 204
Sesiones Ocultas, 55
Silvio Rodríguez, 18, 60
Simon & Garfunkel, 162
Soda Stereo, 77
Sol y Medianoche, 159, 164
swing, 3, 5, 108

T

The Flippers, 71, 75
The Speakers, 75
Tijuana, 11, 219, 220, 222, 227
Titās, 123
Toncho Pilatos, 93
Tony Iommi, 179
Tumulto, 159, 160, 163, 164, 171
twist, 14, 15, 183

U

Uruguay, 21, 23, 39, 40

V

Venezuela, 23, 46, 69, 75, 76
Víctor Jara, 167, 168, 224
Violeta Parra, 168, 169
Vox, 101

W

Warm Dust, 7
Woodstock, 26, 76, 92, 180



VERNON PRESS

Other distinguished titles from “Series in Music”:



What Punk Taught Me

Gregory Blair, Jason Swift (Eds.)

What Punk Taught Me collects essays from fifteen contributors reflecting on how punk shaped their lives, values, and creative paths. Through personal stories, the anthology explores punk as philosophy, identity, and community—revealing its deep influence on art, activism, education, and personal growth, and highlighting punk’s enduring cultural legacy.

\$119 | €109 | £91

Subjects: Sociology, Music Studies.

ISBN: 979-8-8819-0268-1 | Hardback | 328 pp | 6/2025

Also available in Paperback and E-book.

vernonpress.com/book/2317

Transformational analysis in practice

Music-analytical studies on composers and musicians from around the world

Bozhidar Chapkanov (Ed.)

Transformational Analysis in Practice is an essential guide for musicologists, performers, and theorists, offering diverse analytical approaches across classical, post-tonal, jazz, and global repertoires.

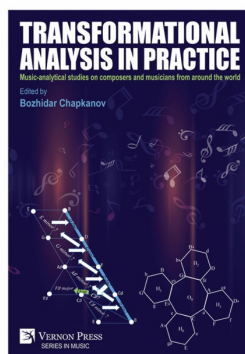
\$108 | €101 | £86

Subjects: Education, Music Studies.

ISBN: 978-1-64889-754-2 | Hardback | 368 pp | 1/2024

Also available in Paperback and E-book.

vernonpress.com/book/1836



Escenas Diversas

Drama, Humor y Música

Pablo Alejandro Suárez Marrero (Ed.)

Escenas Diversas explora prácticas musicales en Iberoamérica desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, destacando la diversidad escénica y su vínculo con el drama, el humor y la cultura global. Con estudios de caso en seis países, ofrece una valiosa aportación a los estudios musicales, culturales y latinoamericanos.

\$90 | €85 | £75

Subjects: Art, History, Music Studies.

ISBN: 978-1-64889-589-0 | Hardback | 297 pp | 4/2023

Also available in Paperback and E-book.

vernonpress.com/book/1667

Vernon Press is accepting proposals for monographs or multi-author volumes in this series.

For more information, visit <https://vernonpress.com/publish-with-us> or contact us directly at submissions@vernonpress.com

