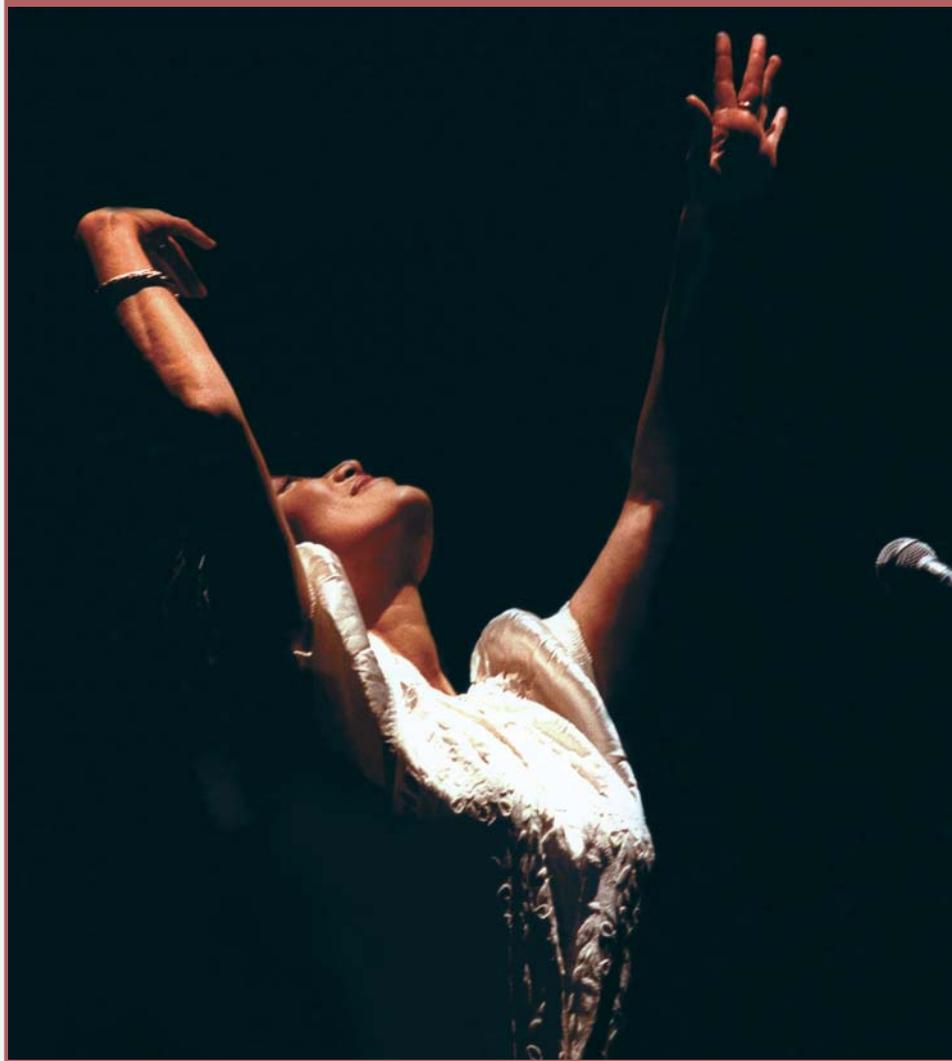


MÚSICA Y DANZAS URBANAS

Antonio García Medina *et al.*



LAS
Culturas
Populares
DE JALISCO

Culturas^{LAS}
Populares
DE J A L I S C O

MÚSICA Y DANZAS
URBANAS



MUSICA Y DANZAS URBANAS

Antonio García Medina
Alberto y Fernando Escobar, Alfredo Saras
Julio Alberto Valtierra
Jorge Triana
Amparo Sevilla
César Delgado Martínez
Ma. Guadalupe Rivera Acosta
Ma. Honoria de Jesús Hurtado Solís

SECRETARÍA DE CULTURA
GOBIERNO DEL ESTADO DE JALISCO
2005

La Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco agradece a Editorial Ágata, *El Informador* y la Dirección de Culturas Populares e Indígenas del Conaculta por su apoyo para la realización de la colección *Las Culturas Populares de Jalisco*; y al Instituto Nacional de Bellas Artes por sus aportaciones para la edición del presente volumen.

Primera edición en español, 2005

Por el texto:

D.R. © Sus autores

Por la edición:

D.R. © Secretaría de Cultura

Gobierno del Estado de Jalisco

Av. de la Paz 875, Zona Centro

44100 Guadalajara, Jalisco, México

ISBN 970-624-421-2

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

ÍNDICE

LAS CULTURAS POPULARES EN JALISCO	9
PRÓLOGO	11
COMO SI FUERA ESTA NOCHE LA ÚLTIMA VEZ... 75 AÑOS DE LA CANCIÓN POPULAR EN EL SIGLO XX ANTONIO GARCÍA MEDINA	15
EL JALISCO CONTEMPORÁNEO EN SUS CANCIONES RECIENTES ALBERTO Y FERNANDO ESCOBAR, ALFREDO SARAS	43
EL ROL DEL ROCANROL EN GUADALAJARA JULIO ALBERTO VALTIERRA	79
LOS ORÍGENES DE LO GRUPERO Y SU PASO POR JALISCO JORGE TRIANA	151
BAILES URBANOS AMPARO SEVILLA	171
BAILES POPULARES, SALONES Y ACADEMIAS CÉSAR DELGADO MARTÍNEZ	195

CUARTEL DE DANZAS CHIMALHUACANAS:
TESTIMONIO DE UNA DEVOCIÓN DANZANTE

MA. GUADALUPE RIVERA ACOSTA

211

TASTOANES EN LOS SUBURBIOS DE GUADALAJARA

MA. HONORIA DE JESÚS HURTADO SOLIS

237

LAS CULTURAS POPULARES DE JALISCO

Jalisco en su historia, en su amplia geografía, en el temperamento e ingenio de su gente, ha sido un pueblo creador de arraigadas tradiciones, de modos de ser, de costumbres, que han conformado a lo largo de los tiempos, elementos culturales que han contribuido a forjar los símbolos de la identidad nacional.

La fortaleza de las culturas populares e indígenas de los jaliscienses ha trascendido los siglos y sigue siendo sustento importante de la mexicanidad. Por ello, era inaplazable emprender un amplio programa de investigación con el concurso de académicos, promotores culturales, estudiosos del acontecer cultural rural, indígena y urbano, para que reunidos en un equipo humano, profesional e interdisciplinario, registren en letra impresa, el estado que guardan las culturas del pueblo jalisciense, en su diversidad, en su constante transformación, en sus arraigados mitos y en sus nuevas manifestaciones, insertas en la globalización, a la que nuestro país se incorpora aceleradamente.

Los investigadores y coordinadores de este trabajo enciclopédico consultaron libros y bibliotecas y caminaron por las diversas montañas de la geografía jalisciense, para escuchar de viva voz y ratificar con su presencia el acontecer cultural de los danzantes y mariacheros, los modos de hablar, las leyendas y personajes, la música y los bailes, la charrería, los deportes y las diversiones, las culturas indígenas, la literatura y el teatro, la religiosidad, las artesanías, el arte en las calles y las plazas y todas las expresiones culturales del pueblo que en el pasado y en el presente son la esencia de las culturas jaliscienses.

El Gobierno del Estado pretende que esta colección bibliográfica sea un valioso apoyo para que los jaliscienses conozcamos nuestras propias manifestaciones culturales y para que futuros investigadores puedan hurgar en nuestras raíces históricas y sus constantes transformaciones.

Este esfuerzo de la Secretaría de Cultura, a través de su Dirección General de Fomento y Difusión, y de su Dirección de Culturas Populares, es de gran valor por haber concertado con importantes instituciones académicas y con prestigiados investigadores, un estudio integral que consigna en sus 18 volúmenes las expresiones culturales del pueblo jalisciense, producto del talento y del corazón palpitante del pueblo, pero sobre todo, de la transmisión oral y cotidiana de tradiciones y costumbres que han mantenido varias generaciones de jaliscienses.

En este libro una serie de artistas e investigadores describen el entorno musical y dancístico que en nuestras ciudades ha devenido en tradición; desde los más selectos y exquisitos bailes de salón, galantes y acompañados, hasta las danzas de un profundo sentido devocional; desde las melodías más románticas y poéticas de mediados del siglo XX, hasta las fusiones del rock y la música electrónica del naciente milenio.

Siendo así, disfrutemos esta lectura, testimonio de la música y la danza nuestras, memoria viva muy particular de esta tierra.

Francisco Javier Ramírez Acuña
Gobernador Constitucional del Estado de Jalisco

PRÓLOGO

Nuestro país es una tierra musical por naturaleza. Nacemos vivimos y morimos cantando. Nuestro canto suele darse simultáneo a la danza, ese mover el cuerpo con una intención especial y que cobra de esta manera una trascendencia cultural que va más allá del baile mismo. Así, la música y la danza, desde la antigüedad, son parte esencial de nuestra vida.

Vivimos en un país donde la mayoría de su población se encuentra concentrada en grandes ciudades, ya que la migración campo-ciudad fue un fenómeno muy importante durante el siglo XX que cambió —tal vez para siempre— el rostro de su composición social. Por tanto, en los actuales centros urbanos ha ido surgiendo una infinidad de manifestaciones de la cultura popular, y no se diga en cuanto a lo que es cantar y danzar, ya que han nacido de ellas expresiones de hondo arraigo popular.

Pero, ¿qué es aquello que hace que algún arte o manifestación cultural devenga en «popular»? Más allá del concepto oficial, viene siendo aquello que es favorecido, consentido, venerado y promovido por la misma gente; que se ha enraizado en el pueblo, que es creado o adoptado como propio, y que juega un papel importante en la cultura. Así, al hablar de música y danzas urbanas populares, nos referimos a aquellas que en nuestras calles —antes de tierra o empedradas, y ahora también, en muchos casos— tuvieron, y tienen, tanta presencia, que al hablar de ellas, estemos refiriéndonos a nuestra biografía común.

Jalisco ha realizado importantes aportaciones artísticas y culturales en todos los temas que se han tocado en este libro, por no decir que en todos los campos de la creatividad y la sensibilidad. Grandes compositores, intérpretes, danzantes y bailarines han surgido de estas tierras. No se diga de la vena

mariachera que es un innegable patrimonio musical de la región occidente, para todo el país y el mundo entero. Así pues, en este volumen se habla de tantos personajes que han ido apareciendo en los últimos siglos y, de esa manera, se les ofrece un reconocimiento por enriquecer estas tradiciones artísticas, en las cuales nuestro estado ha sabido darles un matiz único.

Me sorprendieron gratamente varios aspectos de este libro. En primer lugar, los que lo escribieron, quienes observan, describen y hablan en y desde el mismo fenómeno que están abordando, como partícipes de la cultura popular y verdaderos aficionados y amantes de la música y las danzas urbanas de Jalisco. Eso es un elemento fundamental para que esta obra tenga un sabor muy particular y, sin perder profundidad, sea un relato vivo, con color y movimiento. Por eso, celebro y reconozco el acierto de haber incluido a los autores que compartieron sus vivencias en el presente volumen, enriqueciendo la memoria de la vida artística de Jalisco.

Lo recién mencionado redundante, a toda ley, en que este libro se haya escrito con un lenguaje desenfadado, ameno, ágil, incluso divertido e irreverente, muy acorde a las cuestiones que se van mencionando. Así se logra que una reseña de la historia de un fenómeno global y local como el rock, o una simple descripción de cómo profundos sentimientos se despiertan gracias a un bolero romántico, se conviertan en un documento de nuestro ser musical. Y es que el lenguaje es muy importante, porque debe reflejar cómo somos, cómo sentimos, cómo vivimos. Lo adquiere mayor resonancia con el hecho de que, tradicionalmente, el resultado de una investigación importante suele presentarse en pesadísimos (en todos los sentidos) volúmenes escritos en un lenguaje críptico, como si fuese dirigido exclusivamente a los especialistas en el tema, provocando con ello la reacción natural de abandonar el intento de descifrar su contenido a unas páginas de haberlo iniciado.

Hasta donde tengo memoria y conocimiento, no se había compilado una obra de este género, al menos en lo que respecta a Jalisco. Hay investigaciones sobre los temas aquí tratados, pero de manera muy aislada. A pesar de lo escrito y lo no dicho, creo que no se había hecho un ejercicio de esta naturaleza, en el que diferentes puntos de vista hacen un alto para dar una vista hacia atrás, para decir «espérate, vamos viendo qué ha pasado en los últimos cincuenta, cien años...» y así poder revivir lo que hemos sido y estamos siendo.

En este sentido, por el momento histórico en el cual se suscita, resulta muy oportuno el esfuerzo de reunir las voces reflejadas en esta selección de textos —y en sí toda la Colección *Las Culturas Populares de Jalisco*— ya que en estos tiempos de la globalización, sólo los pueblos que sean capaces de conocer su historia y renovar sus tradiciones podrán optar por aquello que fortalezca sus identidades y expectativas de desarrollo social y cultural. Y si no es así, ¿qué les vamos a ofrecer, a las nuevas generaciones? ¿qué vamos a mostrarle al mundo como lo nuestro? No importa si somos artistas de algún género muy tradicional o muy moderno, debemos conocer y, más aún, comprender los caminos del tiempo en nuestra sociedad para que nuestro futuro tenga visiones amplias y sólidas.

Este libro es un diagnóstico de la música y danzas urbanas que han formado parte del horizonte cultural de Jalisco. Esto es de capital relevancia ya que, si es de esperarse que, con el masivo y global contacto entre culturas y personas, se genere una mayor diversidad y desarrollo de las capacidades artísticas y culturales de los pueblos, creo que está sucediendo lo contrario: se tiende hacia una homogeneidad que depreda la riqueza de nuestra creatividad. Y, peor aún, esa tabla rasa promovida por los medios de comunicación está cada vez más desprovista de cualidades artísticas, lo cual da paso a repeticiones cada vez menos dotadas de talento. Antes, bien recuerdo, al caminar por la calle, uno se daba cuenta de que en todas las casas estaban escuchando la radio: en cada vivienda sintonizaban una estación diferente, y así se podía oír de todo: boleros, baladas, música ranchera, clásica, tropical, de la onda grupera e incluso rock, por sólo mencionar algunos. Hoy se puede verificar que, donde quiera que uno se encuentre y esté prendida la radio, no importa la frecuencia que estén oyendo, se están escuchando las mismas canciones, aunque ya estemos saturados de ellas. Es decir, en vez de ir creciendo artísticamente, vamos reduciendo nuestro abanico al grado tal que desconocemos nuestra historia y nuestras tradiciones: ese es precisamente el límite que no se debe traspasar en este proceso.

Al ir leyendo estas páginas, vinieron a mi mente una infinidad de historias y anécdotas, y es eso lo realmente importante: que habla de nosotros mismos, de nuestra memoria y de nuestras propias vidas.

Pancho Madrigal



Consuelo Velásquez

COMO SI FUERA ESTA NOCHE LA ÚLTIMA VEZ...
75 AÑOS DE LA CANCIÓN POPULAR EN EL SIGLO XX

ANTONIO GARCÍA MEDINA

La esencia, el alma, el espíritu de un pueblo se encuentra en las huellas que deja el viento, en la fronda de la maleza de sus bosques, en el retumbar del oleaje contra la arena o las rocas, en el gorjeo de los pájaros, en el cintilante resplandor de los reflejos de la naturaleza y en todos los sonidos de sus diferentes animales que forman su fauna y que se van introduciendo en la mente cotidiana, formando melodías y canciones, y construyendo el sentimiento melódico de sus habitantes.

La melodía bella, la creación con genio y la expresión de su sentir se traducen por sus cantos sus hábitos y que se vuelven costumbres y que se han transmitido oralmente por siglos y siglos. Nuestra idiosincrasia musical se forma de esa manera y en esa forma nos vamos definiendo.

Con la música de pueblo nos vamos proyectando en muchas fases regionales y universales, y con las diferentes influencias que a partir de nuestras diversas culturas indígenas precortesianas, y después con la ingerencia española, principalmente de los misioneros, para continuar con la participación de las razas negro-africanas, nuestra canción comienza a tomar forma.

La canción mexicana, ya en sí como tal comienza a tener originalidad y sello de autenticidad a partir de la independencia con los sonecitos mexicanos traducidos en motivos nacionales y luego, con la aportación de la música europea, hasta llegar a mediados del siglo XX con la danza cubana, principalmente «La paloma» de Sebastián Iradier y «Las golondrinas» de Narciso Serradel, así como las diferentes composiciones, especialmente los vals, como «Sobre las olas», de Juventino Rosas, el vals «Capricho», de Ricardo Castro y el vals «Poético», de Villanueva.

También tienen influencia diferentes canciones, corridos y romanzas españolas que luego tomaron cartas de mexicanidad, con los arreglos de diferentes músicos y, principalmente, los realizados por Manuel M. Ponce.

El pueblo de Jalisco, cantador por excelencia, a principios del siglo XX conocía únicamente las canciones por transmisión oral. Las primeras que podríamos señalar como conocidas y cantadas por nuestros antepasados son indiscutiblemente «El adiós», de Alfredo Carrasco, que compuso en Jalisco, desde luego, y «Perjura», de Miguel Lerdo de Tejada. En ese tiempo era muy común declamar versos con música de fondo, regularmente con piano, a lo que se dominaba *melopeya*. (declamaron de esta forma María Félix y López Tarso).

Es necesario señalar la desigual contienda entre la canción con la músicaailable y con la extranjera, y aún con la música de la capital. En ese tiempo se comienzan a distribuir las sinfonolas RCA Víctor y a editar discos, dando lugar al inicio de la canción romántica durante el primer año del siglo XX.

CRONOLOGÍA

- 1900 Sufrimos la pérdida del gran compositor jalisciense nativo de Ayotlán —antes Ayo el Chico— Clemente Aguirre, nacido en 1828, creador junto con Julio Ituarte de la «Rapsodia, Ecos de México», donde se recogieron una serie de sonos y canciones antiguas de nuestro terruño jalisciense, destacando «A la orilla de un palmar», al que le hizo, en lo particular, un arreglo para banda, así como a muchas otras melodías y canciones. También es importante señalar que fue maestro de los grandes músicos Felipe Villanueva, autor del vals «Poético», y Ricardo Castro, creador del vals «Capricho».
- 1901 Abundio Martínez, compositor hidalguense, da a conocer el vals «En alta mar» que fue difundido en Guadalajara.
- 1902 Fueron muy populares los vales «Club verde» de Rodolfo Campodonico, que fuera el santo y seña de la lucha maderista por la presidencia, y «Vals recuerdo», de Alberto M. Alvarado.
- 1904 Se funda la Sociedad Mexicana de Actores Dramáticos y Líricos, al tiempo que se conmemoran los 50 años de la composición del Himno Nacional Mexicano.

- 1905 Comienza a divulgarse la música mexicana en los cines y se dan a conocer dos autores tapatíos: José de Jesús Martínez y Tiburcio Saucedo, este último con sus valeses «Serenata» y «Soñando».
- 1908 Alfredo Carrasco, considerado por él mismo como jalisciense, estrena una mazurca para piano que fue interpretada por Virginia Fábregas.
- 1909 La Casa Warner y Levien edita una colección que contenía 52 cantos populares recopilados por Francisco Pichardo. Entre las canciones más conocidas podemos citar: «Pregúntale a las estrellas» (posiblemente chilena), «Ilusión perdida» (de la que después hizo un arreglo Manuel M. Ponce con el nombre de «Marchita el alma»), «La flor», el vals «Desengaño» (que actualmente fue conocido por ser el tema musical de la telenovela *El padre gallo*), «Tristes recuerdos», «Las golondrinas» y las rondas infantiles «Doña Blanca», «La viborita», «San Serafín», «La pastora» y «Amo a To». Andrés Sandoval compone el vals «Soñadora», (que interpretaran Toño Yáñez y Paco Jáuregui al violín), «Posadas tapatías» y un «Himno a Juárez».
- 1910 En el centenario del Grito de Independencia lo notable fueron la muerte de Aquiles Serdán, el 19 de noviembre, y el Plan de San Luis redactado por Francisco I. Madero, hechos que, según la historia oficial, dieron inicio a la revolución mexicana.
- 1911 El compositor y pianista José de Jesús Martínez compone la danza «Ojos verdes», la marcha «Francisco I. Madero» y los valeses «Tristes jardines» y en 1912 las composiciones «Quimera», «Desencantos» y la danza «No me olvides». Tiburcio Saucedo compuso la melodía «Almas ingenuas» y el director de orquesta Eduardo Vigil y Robles, el vals «Je Re'viendrai» (Yo volveré). Igualmente, realiza los arreglos a los corridos de «La Valentina» y «La Adelita», así como a «Madero triunfante», y «Pronunciamiento de Zapata».
- 1912 Un importante escritor de música y autor de «México de mis recuerdos», que dio a conocer muchos de nuestros sonos y canciones populares, con ilustraciones musicales que han servido para conservar nuestras tradiciones, fue Antonio García Cubas, geógrafo que recorrió el país para realizar sus cartas y mapas, y que por sus profundos conocimientos musicales consignó las melodías que escuchaba. Falleció el 13 de

- febrero. El licenciado Marcelino Dávalos, cantante y político jalisciense, da a conocer el tema «Las barrancas». Este personaje también hizo varias creaciones de obras teatrales y fue un bohemio trovador ejecutante de guitarra.
- 1913 José de Jesús Martínez realiza los arreglos para las canciones «El abandonado» y «Si alguna vez», y la danza «Áurea». Apolonio Moreno escribe el fox-trot «Tres piedras». En septiembre, José F. Elizondo estrena en el Teatro Principal de México la revista «Las musas del país», donde estrenó la bellísima canción «Ojos tapatíos», con música de Fernando Méndez Velásquez.
- 1914 Don Manuel M. Ponce compone «Estrellita» y don José de Jesús Martínez el vals «Tristes recuerdos», que al siguiente año crea el vals «De amor», y realiza el arreglo para piano de «La cucaracha».
- 1916 Se da a conocer la «Canción mixteca» del oaxaqueño José López Alavez, don José de Jesús Martínez componía el vals «Sin ti yo muero», «Ojos azules» y «Bonitas tapatías», así como un arreglo de «La Adelita». En ese mismo año fue acribillado José de Jesús Martínez durante un ataque de los zapatistas a un tren que se dirigía a Cuernavaca: por lo elegante del traje que portaba como director de banda del ejército, fue confundido con un militar de alto rango.
- 1917 En el año de la promulgación de la Constitución, Francisco Cárdenas compone el vals «Viva mi desgracia».
- 1918 En gira por Guadalajara, Felipe Llera, autor de la música de «La casita», y su esposa, Julia Irigoren, dan un recital de canciones mexicanas. Se da a conocer la canción póstuma de José de Jesús Martínez «Hoja de árbol».
- 1919 Con un arreglo para orquesta que había dejado don José de Jesús Martínez para el «Jarabe tapatío» (reconocido jarabe a nivel nacional e internacional), Miguel Ríos Toledano realizó un arreglo ligando distintos sones («El atole», «El palomo», «El perico», «Los enanos» y «La diana») según versión de la condesa Calderón de la Barca. La bailarina Rusa Ana Pavlova, habiéndole gustado el jarabe pidió a las notables bailarinas folclóricas mexicanas las hermanas Pérez Caro, que le enseñaran los pasos del mismo, que luego, Pavlova presentó en sus actuaciones en

todo el mundo bailándolo de puntitas y con atuendo de china poblana. Higinio Ruvalcaba originario de Yahualica, Jalisco, a los 16 años compone el fox-trot «Chapultepec». El 24 de mayo muere en Montevideo el poeta Amado Nervo, que siempre se consideró jalisciense por haber nacido en la época en que todavía pertenecía Tepic a Jalisco. Mario Talavera le musicalizó sus poemas: «Bendita seas», «Muchachita mía», «Si pudiera ser hoy», «Gratia Plena» y «Flor de mayo»; y Jorge del Moral lo hizo con «El día que me quieras», que se dice inspiró a Carlos Gardel y Lépera para escribir el bello tango «El día que me quieras».

- 1920 Eduardo Vigil y Robles compone «La norteña», «La segadora» y «La tonalteca». El hijo adoptivo de Jalisco, Alfredo Carrasco, compone «Amigo amigo». Se estrena en el Teatro Lírico de México la revista musical *El jardín de Obregón*, por Agustín «Gus» Aguilera, en donde se da conocer el fox-trot «Mi querido capitán», con música de José Alfonso Palacios. En ese mismo año aparece el danzón, baile que los estudiosos consideran antecedente del bolero y que en realidad tiene los mismos 16 ó 32 compases.
- 1921 Higinio Ruvalcaba compone su fox-trot «Juventud», con letra del yucateco Ruben Darío Herrera.
- 1922 Marcelino Dávalos hace popular su composición «Y tenía chiquito el pie», que la estrenó Esperanza Iris. Eduardo Vigil y Robles compone «Adiós trigueñita mía».
- 1923 Higinio Ruvalcaba gana un concurso nacional de fox-trot; mientras asumió la gubernatura don José Guadalupe Zuno, gran artista y escritor; en esa época en que se crearon las canciones «Presentimiento», del campechano Emilio Pacheco, con letra del poeta español Pedro Mata; y «Morenita mía», pieza que es considerada por los estudiosos como primer bolero mexicano, que todavía se escucha en Guadalajara y toda la República, de la autoría del ingeniero de Salinas, Nuevo León, Armando Villareal Lozano, y que fuera grabada como canción colombiana por el dueto Abrego y Picazo.
- 1925 Domingo Casanova, con versos del dominicano Oswaldo Basil, compone la canción «Ella», que fue muy oída y pregonada en nuestra región. El doctor Juan José Espinosa compone la canción «El último beso», el vals

- «Mercedes» y la bellísima canción denominada «Guarda tu amor» o «Novia lejana», que inclusive se oyó junto con su vals «Nancy», además que las ya antes mencionadas a nivel nacional. Llega a México nuestra paisana, María Grever, considerada tal por haber nacido en el rancho de Los Horcones, municipio de Unión de San Antonio, en la región Altos Norte, quien posiblemente por la cercanía en las comunicaciones de su tiempo, fue registrada en León, Guanajuato: ese año registró su canción «Rayito de sol».
- 1926 Ignacio Fernández Esperón, Tata Nacho, lleva a México al compositor yucateco Augusto Cárdenas Pinelo, «Guty Cárdenas», que con todas sus composiciones y grabaciones fue muy popular en nuestra entidad. El jalisciense Antonio Gomezanda compuso las romanzas «Hoy la he visto» y «No duermas» y María Grever su inmortal tango «Júrame», y luego en 1927 compuso «Loca», «Jacalito» y «Yo no sé».
- 1928 Asesinato de Álvaro Obregón, en el restaurante La bombilla, mientras se ejecutaba «Limoncito», de Alfonso Esparza Oteo. María Grever edita su canción «Hasta la vista» y el vals «Brisas», y nuestro paisano Tiburcio Salcedo su canción «Aurora».
- 1929 Aunque varios años atrás el mariachi había arribado a la capital del país —con los conjuntos de Cirilo Marmolejo, oriundo de Teocaltiche, Jalisco, y de Concho Andrade, coculense, pero ambos con mariachis formados en Cocula—, llega Gaspar Vargas, fundador del Mariachi Vargas, tecalitlense, a la XEW; dos años después, se comienza a gestar el giro internacional del mariachi lo que le dio una importante proyección a nuestra región.
- 1930 Con la fundación de la XEW, María Grever compone «Lamento gitano» y «Te quiero dijiste», también conocida como «Muñequita linda».
- 1931 Antonio Gomezanda presenta su canción «Serenata eterna», en la voz de nuestro paisano José Mojica. María Grever compone «Por si no te vuelvo a ver» y «Un beso». Se inicia en el mundo de la composición Gonzalo Curiel Barba, con «Mañanita fría», «Mientras cae la lluvia», «Veredita de mi tierra», «He querido olvidar» y «Dime».
- 1932 María Grever compone «Cuando me vaya». Otras canciones nacionales que tuvieron auge en nuestra tierra son «Vuelve» de los Martínez Gil,

«Adiós Nicanor», «Cabellera negra, blanca y rubia», «Campanitas de mi tierra», «Granada» y «Enamorada», de Agustín Lara; y «Falsa», de Joaquín Pardavé.

- 1933 El músico Manuel Esperón y el escritor Ernesto Cortazar componen el bolero «La mujer del puerto»; y Gonzalo Curiel «Agonía», «Muñequita», «Sorpresa», «Temor» y «Visión». El doctor Juan José Espinosa, «Atotonilco»; María Grever, «Cuando vuelva a tu lado», y «Alma mía». Conocidas de otros lares: «María Elena», de Lorenzo Barcelata; «Azul», «Concha nácar», «Lamento jarocho», «Nadie», «Noche criolla» y «Palmera», de Agustín Lara; y «Bésame en la boca» de Joaquín Pardave.
- 1934 El puertorriqueño Rafael Hernández compone su «Rumba tapatía», y Silvestre Vargas se asienta con su mariachi en la capital de la república. Gonzalo Curiel compone «Adiós», «Blanca» y «Déjame». Lorenzo Barcelata escribe «Por ti aprendí a querer», Agustín Lara «Arráncame la vida», «La cumbancha» y «Oración Caribe», y «Chucho» Monje su popularísimo bolero «Sacrificio».
- 1935 Se establecen las primeras casas disqueras en México: la Víctor y la Columbia. Fueron populares las canciones de José Sabre Marroquín «Así llegaste» y «Muchacha tropical», ambas con letra de Pepe Guízar. Gabriel Ruiz inicia su etapa de compositor con «Un día soñé», «Inútil», y «Reto». Gonzalo Curiel compone «Puñalada» y «Tú», y comienza a utilizar como prestanombres a sus hermanas, quienes le firmaron muchas canciones en virtud de que las casas grabadoras tenían contratos de exclusividad con los autores: las más editadas fueron firmadas por María Teresa Lara y María Elisa Curiel. También destaca la composición de Francisco Gavilondo Soler Cri Cri, con las canciones que nuestros papás cantaban: «El chorrito», «La patita», «La marcha de las letras», «El chinito», «Los cochinitos», «Di por qué», «Juan pestañas», «La negrita cucurumbé», «El ropero», «Métete teté». Se oyeron mucho en nuestra ciudad las canciones de Esparza Oteo «Dime que sí» y «Collar de perlas»; de Lara, «Farolito», «Janitzio», «Marimba», «Noche de ronda», «El cisne», y «Rival», y la bellísima canción de Mario Talavera, «Arrullo».
- 1936 Gonzalo Curiel compone «Caminos de ayer», «Desesperanza», «Mírame a los ojos», «Nada», «Noche de luna», «Si supieras» y «Vereda tropical»;

- del doctor Juan José Espinosa nace «Las Alteñitas»; y «Nocturnal» es escrito por el potosino José Sabre Marroquín con letra de José Mojica.
- 1937 María Grever compone «¿Qué sabes tú?» y «Acapulco». Se estrena en el Teatro Lírico de México, por el empresario Pepe Campillo, la revista *Guadalajara*, en donde se estrenan la canción del mismo nombre así como «El mariachi» y «¿Qué será?», de José Pepe Guízar. También se estrena en ese año la canción «La Panchita», de Joaquín Pardavé.
- 1938 Pepe Guízar estrena sus canciones «Pátzcuaro» y «¡Ay, qué mujer!», «Canción del campo», «China poblana», «Por ahí dicen» y «Tehuantepec». Popular fue «Espejito», de Lorenzo Barcelata.
- 1939 Nace el Sindicato Mexicano de Autores, Compositores y Editores de Música, y se comienzan a cobrar los derechos de autor. Composiciones de otras latitudes que se arraigaron en Jalisco y en todo México fueron «Falsa», de Juan B. Leonardo; «Compadécete mujer» y «Nohecita», de Víctor Huesca; «Jalisco nunca pierde», de Lorenzo Barcelata y Cortázar; «Frenesí» y «Perfidia» de Alberto Domínguez y «Noche de luna en Xalapa», de Juan S. Garrido.
- 1940 Nuestro paisano Alfredo Parra escribe su bolero «Altivez»; Manuel Álvarez Rentería Maciste, «¡Cómo quieren que la quiera!»; Curiel compone «Adversidad» y «Fidelidad»; María Grever, «Mi Guitarra»; Gabriel Ruiz, «Buenas noches mi amor», «La Parranda», «Desesperadamente», «Mazatlán», «Mi viejo vals» y «Plenilunio». De otros compositores: «Óyelo bien» y «Mi tormento», de Abel Domínguez; de Esperón y Cortázar, «A la orilla del Mar»; de Agustín Lara, «El organillero», «Naufragio», «Triste camino» y «Ven acá»; de los hermanos Martínez Gil, «Lucero»; de Alfredo Nuñez de Borbón, «Reconciliación» y de «Los rancheros» un arreglo del «Soldado de levita».
- 1941 Consuelito Velásquez estremece con «Bésame mucho» y «Amar y vivir»; Gonzalo Curiel con «Así es amar» y «Horas de angustia»; Esperón y Cortázar con «¡Ay Jalisco no te rajes!»; Gabriel Ruiz con «Amor, amor, amor», «Aquella noche», «Mar» y «Primer amor», con letra de Ricardo López Méndez y José Antonio Zorrilla Monís. De otros compositores: «Que te vaya bien», de Federico Baena; Paco Treviño con «Albur»; Ernesto Domínguez con «Adiós en el puerto» y «Mala noche»; Rodolfo

Mendiolea con «¿A dónde irán?»; Agustín Lara con «Cuerdas de mi guitarra», «Españolerías», «Pobre de mí» y «Solamente una vez»; Los Hermanos Martínez Gil con «Chacha linda» y «El río canta».

- 1942 Surge como cantante nuestra paisana de Techaluta, María Elena Márquez, de un concurso de canciones y filma con Jorge Negrete cantando «Así se quiere en Jalisco», canción de la autoría de Esperón y Cortázar. El pianista Salvador Rangel triunfa con su bolero «Amor sincero»; Gonzalo Curiel, con «Amargura»; Manuel Esperón con «Traigo un amor»; Pepe Guízar con «Como México no hay dos» y «El corrido del norte», y Gabriel Ruiz con «Jamás», con letra de José Antonio Zorrilla Monís. Canciones populares de otros autores: «Tuya soy», de María Alma; «¿En qué quedamos por fin?» y «Vagabundo», de Federico Baena; «Cuando ya no me quieras», de Los Cuates Castillo; «Canción del alma», de Rafael Hernández; «Cada noche un amor» y «Cantar del regimiento», de Agustín Lara; «La feria de las flores» y «No me vuelvo a enamorar», de Jesús Chucho Monje.
- 1943 Gonzalo Curiel compone «Las notas de mi piano»; Salvador Rangel, «Amor y olvido», «Tú fuiste» y «Tú y yo»; Gabriel Ruiz, «La noche es nuestra», «La noche y el amor», «Tentación» y «Tu nombre»; Consuelito Velásquez, «Te espero»; Gilberto Parra, trovador jalisciense, «Perdón mujer» y «Por un amor». Fueron populares de otros compositores: «Eternamente» y «Humanidad» de Alberto Domínguez; «Sin saber por qué», de Armando Domínguez; «Arandas», «Así se quiere en Jalisco», «Bonito Guadalajara», «Cocula» y «Yo soy mexicano», de Esperón y Cortázar; Rafael Hernández, «Noche y día»; de Lara, «Paloma torcaza» y «Silverio»; de Chucho Monje, «El remero».
- 1944 Antonio Gomezanda compone su canción «Como una amapolita», tomada de una ópera ranchera compuesta por él mismo; Alfredo de D'Orsay, «La tequilera»; Manuel Álvarez Maciste, «Anoche nos peleamos» y «Lupe Jalisco»; Gonzalo Curiel, «Cuando tú llegues», «Esta noche de amor», «Hace tiempo», «Sabor de besos», «Tu boca y yo», y «Un gran amor»; Salvador Rangel, «Al fin», «Dos besos» y «Te fuiste»; Gabriel Ruiz, «Adiós mi vida», «La cita», «Me gustaba», «Noche», y «No preguntes a dónde». Fueron famosos y conocidos los danzones «El chapulín» y

«Nereidas», y el vals «Mañana», primera grabación de Pedro Infante. Mario Ruiz Armengol con su bolero «¿Por qué llorar?», letra de Fernando Soto Mantequilla; de Federico Baena, «Por eso te perdono» y «Yo vivo mi vida»; de Roque Carbajo, «Hoja seca»; de Esperón y Cortázar, «Cuando quiere un mexicano»; «Noche plateada», «Amigo» y «Pecado mortal», de Rafael Hernández; de Agustín Lara, «Cuando vuelvas»; de Chucho Monje, «Cartas marcadas»; de Manuel Sabre Marroquín, «Frente al mar»; de Pablo Valdés Hernández, «Sentencia». Fallecen tres importantes personajes de la canción popular: María de la Luz Lucha Reyes, el 24 de junio; Ricardo Palmerín, el autor de «Peregrina»; y el autor de «Adiós Mariquita linda», Marcos Jiménez.

- 1945 Blas Galindo compone el corrido «Aguilita mexicana»; el michoacano Pepe Albarrán compone «Así semos en Jalisco» y «Bajo el cielo de Jalisco»; Esperón y Cortázar, «El charro», «Esos Altos de Jalisco» y «Tequila con limón»; el jalisciense Alfredo Parra, «Desconfianza» y «Tu amor no me importa»; Gilberto Parra, «Ojitos negros»; Gabriel Ruiz, «De corazón a corazón», «Madrigal mexicano» y «Qué mas puedo desear». El 3 de febrero muere José Rolón, originario de Zapotlán el Grande, autor de los poemas sinfónicos «El festín de los enanos» -sinfonía que se basa en el aire nacional que también forma parte del jarabe tapatío «Los Enanos»- «Cuauhtemoc» y «Zapotlán». Canciones populares de otros compositores: «As de corazones», de Luis Arcaraz; «El sinaloense», de Severiano Briseño; «Hilos de plata», de Alberto Domínguez; «Pelea de gallos», de Juan S. Garrido; «Humo en los ojos» y «Palabras de mujer», de Agustín Lara; los arreglos de Luis Martínez Serrano a «La bamba», «La barca de oro» y «Me he de comer esa tuna»; «México lindo y querido», de Chucho Monje con letra de Sebastián Loviera, y «Pa' que me sirve la vida» y «Virgencita ranchera», «Ahora y siempre», de José de Jesús Morales y «Siete puñales», de Rafael de Paz. El 31 de diciembre muere Alfredo Carrasco, hijo adoptivo de Guadalajara, aunque él siempre dijo que era su patria chica. Oriundo de Culiacán, Sinaloa, nacido en 1875, llegó a Guadalajara a los cinco años de edad. Es el compositor del «Adiós», danza que con arreglo de bolero todavía se oye en una grabación por Los Tecolines. Compuso innumerables canciones y más de 200

piezas de música sacra. La letra original del «Adiós» transmitida por Carmelita Madrigal a Don Juan S. Garrido, dice así:

¿Por qué ha de ser preciso tronchar nuestra aventura,
si se entienden nuestras almas, si se aman con pasión?
¿Por qué ha de ser preciso que con tu despedida
desbarates de mi vida la ilusión? ¿Por qué, por qué?

Te amo, y en mis horas de amargura
tu recuerdo vendrá siempre a acariciar mi corazón.
Quizá pensarás en mi ternura
cuando esté lejos y perdida para ti.

Que queden tus promesas perdidas en el viento
ya que suave, tristemente, quieres decirme adiós.
Mi vida será tuya, tuyo mi pensamiento
mas si no sientes lo intenso de mi amor adiós, adiós.

1946 Fue compuesta «Angelitos negros» por Manuel Álvarez Maciste, que musicalizó versos del poeta venezolano Andrés Bello; Esperón y Cortázar sacaron a la luz «Hasta que perdió Jalisco», «Serenata tapatía», «Chaparrita cuerpo de uva», «El ahijado de la muerte» y «Fiesta mexicana»; María Grever, «Así» y «Ya no me quieres»; Alfredo Parra, «Sinceridad»; Gilberto Parra, «Amor de los dos»; Gabriel Ruiz, «A solas contigo», con letra de José Antonio Zorrilla; «Lo mismo que ayer» y «Volaré tu sueño», con letras de Ricardo López Méndez y «Sin motivo»; Consuelito Velásquez, el biguine «Y aunque tengas razón»; de la tapatía Otilia Figueroa, el biguine «Algún día volverás» y el bolero «Es de noche en el mar»; Gonzalo Curiel con «Desdicha», «No me reproches» y «Traicionera»; Pepe Guízar, con «Pregones de México». Canciones populares de otros compositores: el bolero «Ansiedad», música de Atilio Bruno, y letra de Ernesto Cortázar; Emma Elena Valdelamar con «Mil besos»; Víctor Cordero con «Juan Charrasqueado» y «Paloma consentida»; María Alma con «Compréndeme»; Felipe Bermejo con el son «Los

jaliscienses»; Alberto Domínguez, «Por la cruz»; Alfonso Esparza Oteo, con «Juan Colorado» junto con Felipe Bermejo; Agustín Lara con «Jamás» y «Lágrimas de sangre»; los Hermanos Martínez Gil con «Adivinanza» y «Novia blanca»; Chucho Monje con «No hay derecho» y «Pobre corazón»; Pablo Valdés Hernández con «Conozco a los dos» y Miguel Ángel Valladares con «Hay que vivir el momento feliz».

1947 Aparece el libro inglés «A Treasury of Mexican Folkways», del cual la tercera parte está dedicada a la música y danzas de México. Gonzalo Curiel compone «La capitana» y «Ya nada soy»; Gilberto Parra, «Flor de mi querer», «¡Qué triste estoy!» y «Sublime inspiración»; Gabriel Ruiz, «¿Qué cosa es el amor?» y «¿Tú donde estás?», con letra de Ricardo López Méndez, y Consuelito Velásquez, con «Enamorada». Populares de otros compositores fueron: el corrido «Los dos hermanos» de Juan Mendoza; del trío Tariacuri, el bolero «Dos gardenias», de la cubana Isolina Carrillo; de Manuel Esperón y Cortázar, «Bajo el cielo de Jalisco», «La motivosa», «Ojos morenos», y «Maldita sea mi suerte», con Pedro de Urdimalas; Chucho Monje, «Por querer a una mujer» y «Sus ojitos».

1948 El 26 de marzo queda legalmente constituida y registrada la Sociedad de Autores y Compositores de México, que formó pactos con otras sociedades, a incluso extranjeras. Manuel Álvarez Maciste compone «El paso doble Felipe Mota»; Gonzalo Curiel, los boleros «Anoche», «Calla», «Déjame», «Me acuerdo de ti», «Muy quedito», «Noche negra», «Regalo» y «Ven»; el doctor Juan José Espinoza, «Maturinga»; Blas Galindo, el corrido «El coronel astucia», con letra de Salvador Novo; Pepe Guízar, el bolero «Sin ti» y «Chapala», y Federico Tito Guízar, «Chapultepic» y «Pobre de mí»; Gilberto Parra, «Dos mariposas», «El desterrado», «La barca», «Traición» y «¿Qué te ha dado esa mujer?»; Salvador Rangel, «Al arrullo del mar»; Gabriel Ruiz, «Mi corazón abrió la puerta» y «Vida», y con letra de Ricardo López Méndez, «Ya no vuelvas»; Consuelito Velásquez, «Donde quiera» y «Verdad amarga»; Nicolás García Curiel, el son jalisciense «Mi chinita»; Luis Pérez Meza, un arreglo a «Valentín de la sierra», (famoso héroe cristero cuyo corrido fue compuesto por Lidio Pachecho, de Huejuquilla el Alto, Jalisco); Manuel

Pomián, «El rebelde» y «Dos palomas al volar»; Quirino Mendoza y Cortés, el autor de «Cielito lindo», su polka «Jesusita en Chihuahua»; y Pérez Prado hace bailar con su «Mambo número 5». Al iniciarse las publicaciones mensuales de los éxitos, en septiembre de ese año aparecen compositores Gonzalo Curiel, con «Me acuerdo de ti», Consuelito Velásquez con «Verdad amarga» y Gabriel Ruiz con «¿Tú donde estás?», junto con «Madrid», de Agustín Lara.

- 1949 Manuel Álvarez Maciste, nos deja «Fíjate cómo hablas»; Pepe Guízar, «Primavera»; Alfredo Parra, «Aunque me pagues mal», «Por última vez» y «Quiéreme, pero quiéreme»; Gilberto Parra, la ranchera «Adiós mis chorreadas» y «Soy huerfanito». De otros compositores: Claudio Estrada con su bolero «Contigo»; Edmundo Domínguez, primo de Abel y Alberto Domínguez, «Loca pasión»; con el arribo del trío «Los Panchos», Alfredo Gil, su requinto, nos deja «Sin un amor», «Te Fuiste» y «Un siglo de ausencia»; Jesús Chucho Navarro, «Maldito corazón» y «Rayito de luna»; Carlos Crespo, «Callejera», «Descarada», «Hipócrita» y «Mala mujer»; Teddy Fregoso, que residía en Estados Unidos, «Sabrás que te quiero»; Alberto Videz, el bolero «Limosnero de amor»; Alfonso Esparza Oteo, su vals «Canción del corazón»; Manuel Esperón, «Amorcito corazón», con Pedro de Urdimalas, que se considera el primer bolero ranchero, «Amor con amor se paga», «Dicen que soy mujeriego» y «Flor de azalea»; Noé Fajardo el danzón «Juárez»; Genaro Núñez, la ranchera «Con el tiempo y un ganchito»; Juan Bruno Tarraza, con «Soy feliz»; Felipe Valdés Leal, con «Mal pagadora» y «Tú solo tú», y Miguel Ángel Valladares su bolero «Miseria».
- 1950 Aparece la televisión en México, en donde destaca nuestro paisano Guillermo González Camarena, inventor de su modalidad a color. Manuel Álvarez Maciste compone el paso doble «Manolo Dosantos»; Gonzalo Curiel, «Cocktail», «Esperanza», «Si tu quisieras» y «Viejas culpas»; Otilia Figueroa, «Soñar no cuesta nada», con Gonzalo Curiel; Pepe Guízar, con «Noche de Xochimilco»; Alfredo Parra, con «De ti nomás»; Gabriel Ruiz, «Mi vida», «Vida fácil», y con José Antonio Zorrilla «Yo creo en ti»; Consuelito Velásquez, con «Anoche corazón» y «Ser y no ser». De otros compositores: Avelino Muñoz con «Maldición gitana» e «Irremediable».

mente solo»; Antonio Núñez con «Reina mía»; Luis Arcaraz con «Muñequita de squire», «Quinto patio» y «Viajera»; Carlos Crespo con «Carta fatal»; Armando Domínguez con «Miénteme»; Claudio Estrada con «Ocaso» y «Todavía no me muero»; Alfredo Gil, con «Ni que sí, ni quizá, ni que no»; Rafael Hernández con «No me quieras tanto»; Agustín Lara, con «El cielo, mar y tú», «Escarcha», «¿Por qué negar?», «Te vendes» y «Suerte loca»; Chucho Monje, con «Me das una pena»; Pérez Prado, con «El ruletero», «El mambo universitario», «Mambo politécnico», y «¡Qué rico mambo!»; Miguel Prado, con «Ofrenda»; Rafael Ramírez, con «Llorarás»; Chucho Rodríguez con «Besos de fuego»; Ventura Romero, con «El gavilán pollero», «Lupita mía» y «Tu castigo»; Felipe Valdés Leal con «Mi destino fue quererte». El 31 de enero muere don Alfonso Esparza Oteo, que compuso en todos los ritmos. Entre sus bellas canciones tenemos «Colombina», «Un viejo amor», «Íntimo secreto», «Déjame llorar», «Silenciosamente», «Rondalla», «Bien sabes tú», «Canción del viento», y arreglos de «El limoncito», «Hermosas Tuentes», «Te he de querer» y «Pajarillo barranqueño».

- 1951 Se inicia a nivel nacional un jurado que otorga premios a las selecciones musicales, destacando como triunfadores en conjunto vocal nuestros paisanos Los Hermanos Reyes y como cantante María Victoria y Pedro Infante; como dúo Las Hermanas Hernández; como trío Los Tres Diamantes; como orquesta la de Dámaso Pérez Prado; como canción «Quinto patio», de Luis Arcaraz y, como compositor, José Alfredo Jiménez. Composiciones de jaliscienses de ese año: Gonzalo Curiel, con «Al fin», «Llévame», «Ya me olvidé de ti», y «La última vez»; Gilberto Parra, «Cruz de pasión» y «Errante iré»; Gabriel Ruiz, «Condición», «Despierta», y «Un momento», con letras de Gabriel Luna de la Fuente, «No lo creas», «Viva el amor» y «Usted», con letra de José Antonio Zorrilla, así como «¿Qué cosa es el amor?» y «Quiéreme más», de su autoría. Populares de otros autores fueron: «El dinero no es la vida», y «Sombra verde», de Luis Arcaraz; «Mi tierra mexicana», de Esparza Oteo con Felipe Bermejo; de Manuel Esperón, «Pobre del pobre», con letra de Pedro de Urdimalas; de Carlos Gómez Barrera, «Tú eres mi destino»; de José Alfredo Jiménez, «Cuando el destino», «Cuatro caminos», «Ella», «Esta noche», «La

que se fue», «Mi despedida», «Qué suerte la mía» y «Viejos amigos»; de Agustín Lara, «Porque ya no me quieres»; de Chucho Monje, «¡Sólo Dios!»; de Rafael de Paz, «Un solo corazón»; «Las Isabeles», de Luis Pérez Meza; de Manuel Pomián, «Prieta linda»; de Chucho Rodríguez, «Esta noche corazón»; de Gilberto Urquiza, «Hola, ¿qué tal?» y de Felipe Valdés Leal, «Entre suspiro y suspiro». El 15 de diciembre muere en Nueva York, nuestra paisana María Joaquina de la Portilla y Torres Palomera, María Grever, compuso cerca de 862 canciones, musicalizó más de 30 películas en Hollywood, donde también fue actriz, y que escribió inmortales canciones con el sentimiento e idiosincrasia mexicana, como «Por si no te vuelvo a ver», «Cuando vuelva a tu lado», «Te quiero, dijiste», «Alma mía», «Cuando me vaya», «Volveré», «Tipi tipi tin», «Lamento gitano» y «Júrame», entre otras muchas. De la vida de esta paisana se hizo la película «Cuando me vaya», que interpretó Libertad Lamarque.

- 1952 Nuestro paisano Rubén Fuentes, excelente violinista del mariachi Vargas y compositor de grandes temas por su profundo conocimiento del folclor musical de México, originario de Zapotlán el Grande, Jalisco, comenzó a componer bolero ranchero entre los que destacaron «Tienes que pagar», «Vamos a echarnos la otra» y «Cartas a Eufemia» y junto con Rubén Méndez las rancheras «Río crecido», «El papalote», y «Copa tras copa». Juan Zaizar, otro paisano de Tamazula, Jalisco, estrena «Apártate de mí» y «Entre cadenas»; Manuel Álvarez Maciste, «Ojos de almendra» y «Un año más sin ti», con letra de Rodolfo Sandoval; Gonzalo Curiel «¿De dónde vienes?» y «¡Mira cuántas cosas!», con letras de Mario Molina Montes; «Inevitablemente» con letra de Gabriel Luna de la Fuente y María del Mar; Alfredo Parra, «Mi suerte será»; Gabriel Ruiz, «Empleadita» y «Soberbia», con letras de Rodolfo el Chamaco Sandoval; «Hablemos claro», «Loca obsesión», «Noches de Mazatlán», y «Yo he nacido mexicano», con letras de Gabriel Luna de la Fuente y Consuelito Velásquez con «Amor sobre ruedas». Famosas cantadas de otros autores: «Ella pudo ser», de Luis Arcaraz; de Salvador Chava Flores, «Bodas de vecindad», «Dos horas de balazos», «El gato viudo», «La interesada», «La tertulia», «Mi chorro de voz» y «Peso sobre peso»; de José Alfredo Jiménez, «Corazón, corazón», «El derrotado», «El hijo del pueblo», «Martín

Corona», «¿Por qué volviste a mí?», «Serenata sin luna», «¿Te vas o te quedas?» y «Tu recuerdo y yo». El 31 de agosto muere Belisario de Jesús García, autor del «Tango negro» y «Morir por tu amor».

1953 El compositor jalisciense José Antonio Michel triunfa con su vals «Luna de octubre». Paz Águila, segunda voz de Las Hermanas Águila, crea su canción «Mi devoción»; Manuel Álvarez Maciste, «No me toquen las golondrinas»; Otilia Figueroa, con el vals «Cantando voy»; Rubén Fuentes con Alberto Cervantes, los boleros rancheros «Dicen que tú», «Di que no», «Nuestro amor», «Ruega por nosotros», «Si tú me quisieras», «Mira nada más» y «Ni por favor»; Gabriel Ruiz, con Rodolfo Chamaco Sandoval, «Aviso de ocasión» y «Quién te quiere a ti», y con José Antonio Zorrilla Monís, «Noche inolvidable», «Noche de insomnio», «Quiero más», «Tu boca me espera», y con Gabriel Luna de la Fuente, «Tatuaje». Muy oídas de otros autores fueron: «Superstición», de Luis Arcaraz; «No me hables de ese amor», de María Alma; «¿Quién será?», de Pablo Beltrán Ruiz; «Golondrina de ojos negros», de Víctor Cordero; «¿Qué más quieres de mí?» de Claudio Estrada y de Chava Flores, «Ingrata pérfida», «Llegaron los gorriones» y «¿Qué modotes, Bartolo!»; Alfredo Gil, «Desamparada»; José Alfredo Jiménez, «Amor de pobre», «Amor del alma», «El jinete», «La mala estrella», «Guitarras de medianoche», «Haz de pagar», «La noche de mi mal», «Mi aventura», «Paloma querida», «Por si me olvidas» y «Serenata huasteca»; Agustín Lara, «Aquel amor»; Ramón Márquez, su mambo «El chivirico»; José Antonio Méndez, cubano, «La gloria eres tú»; Dámaso Pérez Prado, los mambos «El pachuco bailarín» y «Rico caliente y sabroso»; Ventura Romero, «Senderito de amor»; Emma Elena Valdelamar, «Mucho corazón», y Miguel Ángel Valladares, «Este amor salvaje». El 30 de noviembre de ese año murió en un accidente Ernesto Cortázar, letrista en las composiciones de Manuel Esperón, interpretadas por Jorge Negrete en diferentes películas, como: *Esos Altos de Jalisco*, *Cocula*, *¡Ay Jalisco no te rajes!*, *Serenata tapatúa*, etcétera. Una semana después, el 5 de diciembre fallece Jorge Negrete.

1954 Manuel Álvarez Maciste compone «Me sobra corazón»; Gonzalo Curiel, «Inútil afán» y «Viajar» con José Antonio Zorrilla Monís; Rubén Fuen-

tes, «El muñeco de cuerda», con Mario Molina Montes y «100 años», «Mi amigo el mar», «Tres consejos», «Tu amor y mi amor», «Tu vida y mi vida» con Alberto Cervantes y «¡Que murmuren!» con Rafael Cárdenas; José Antonio Michel, «El paso doble»; Jaime Bolaños, el bolero «Mis ofrendas»; Gilberto Parra, «El caballo canelo»; Gabriel Ruiz, «Grito prisionero», con Gabriel Luna de la Fuente, «Vas conmigo», y con José Antonio Zorrilla, «Rebeldía»; Consuelito Velásquez, «No volveré» y «¡Qué tontería!» Famosas de otros compositores fueron: «Volvió el charleston», de Antonio Escobar; «Albricias», de Claudio Estrada; «No me platiques más», de Vicente Garrido; «Te traigo serenata», de Ignacio Jaime; «Camminos de Guanajuato», «Un mundo raro», «Los dos perdimos», «Maldición Ranchera», «Si tú también te vas», «Tú y las nubes», y «Virgencita de Zapopan», de José Alfredo Jiménez; «Estúpido Cupido», de Severo Mirón y «Pobre del pobre», de Adolfo Salas. El 18 de febrero, en la autopista de Queretaro-Irapuato, muere el joven compositor jalisciense Alfredo Parra Camacho, y el 1 de noviembre fallece Gabriel Luna de la Fuente, letrista de muchas canciones de Gabriel Ruiz.

- 1955 Manuel Álvarez Maciste compone «La cruz de mi penar» y «Bolero moruno»; Gonzalo Curiel, «Soy un extraño»; Rubén Fuentes, «El huapango», «Al derecho y al revés» y «Cuando seamos iguales», así como «Divino tormento» con Alberto Cervantes, y «La del rebozo blanco» y «30 Dineros» (Judas), con letra de Rafael Cárdenas; José Antonio Michel, «Duraznito» y «Mi chorreada»; Juan Zaizar, «No soy culpable» y «Una paloma herida». Famosas de otros autores: «Nacho Irigoyen» del dúo Los Bribones, «Morir contigo» y «Sinceridad» y del panameño Carlos Almarán, «Historia de un amor». El 10 de mayo muere María Alma, cuyo verdadero nombre era María Luisa Basurto Ríos, autora de «Compréndeme» y «Tuya soy». El 20 de mayo falleció el poeta venezolano Andrés Eloy Blanco, autor del poema «Angelitos negros», que nuestro paisano Manuel Álvarez Maciste musicalizó como «Bolero moruno». El 20 de julio muere Joaquín Pardavé Arce, autor de «Negra consentida», «Varita de nardo» y «Ventanita morada», «No hagas llorar a esa mujer» y «La Panchita».
- 1956 Manuel Álvarez Maciste escribe su polka «México de moda»; Gonzalo Curiel, «Amor desesperado» y «Son tus ojos verde mar»; Rubén Fuentes

con Rafael Cárdenas, «Flor de espino» y con Alberto Cervantes, «La verdolaga» y «Los gavilanes»; José Pepe Guízar, «Desde que Dios amanece» y Consuelito Velásquez, «Que seas feliz». Este año aparece el gran compositor de boleros Álvaro Carrillo, con «Amor mío»; Víctor Manuel Mato, con «Estoy perdido»; Roberto López Galli, «Mi derrota»; Raúl Schaw Moreno, boliviano, una de las primeras voces de Los Panchos, su bolero «Cuando tú me quieras»; Severo Mirón, «Como un perro», que hizo famosa nuestra paisana María Victoria; Severiano Briseño, «Los camperos»; Carlos Arturo Bris, «Encadenados»; Enrique Fábregat, «Está sellado», con letra de Mario Molina Montes; Vicente Garrido su bolero «El verdadero amor»; Ramiro Hernández, la ranchera «Voy de gallo»; José Alfredo Jiménez, «Alma de acero», «Cuando nadie te quiera», «Llegando a ti», «Maldito abismo», «Tu enamorado» y «Una noche de julio»; Agustín Lara, «Regalo de viaje»; Tomás Méndez, los huapangos «El aguacero» y «Huapango torero» y la ranchera «Paloma negra»; Rubén Pénjamo Méndez, «Una sola caída»; Migue Prado, con letra de Bernardo Sancristobal, «Te quiero así»; Cuco Sánchez, «Gritenme piedras del campo»; Enrique Sánchez Alonso, «Dios no lo quiera» y Valeriano Trejo, «¡Tata Dios!».

1957 Manuel Álvarez Maciste compone «No mereces nada» y «Virgencita de Talpa»; Rubén Fuentes, con Alberto Cervantes «¿Dónde encontrarás?» y «La noche y tú», con Rafael Cárdenas; Pepe Guízar, «Acuarela potosina»; José Antonio Michel, «Como nunca» y «Guiñando el ojo»; Consuelito Velásquez, «Cachito» y «Franqueza», y Juan Zaizar, «¡Qué padre es la vida!». Autores de otras latitudes escuchados en Jalisco son: José Ángel Espinoza Ferrusquilla con «Échenme a mi la culpa» y «Sufriendo a solas»; José Luis Valderábano, con «Le falta un clavo a mi cruz»; Juan Romero, «Los ojos de Pancha»; Arnulfo N. Vega, «Te pido y te ruego»; Roberto Cantoral, con «El reloj», «La barca» y «Tu condena»; Álvaro Carrillo con «Cancionero», «Eso», «Sabrá Dios» y «Un minuto de amor»; Vicente Garrido, con «Te me olvidas» y «Todo y nada»; José Alfredo Jiménez, con «Cuatro copas»; Fernando Z. Maldonado, con «Voy gritando por la calle»; José Antonio Méndez, cubano, con «Si me comprendieras»; Paco Michel, la ranchera «Yo, El Aventurero»; Cuco Sán-

chez, con «A prisión perpetua», «Arrieros somos», «La cama de piedra» y «Te parto el alma»; Raúl Schaw Moreno, «Lágrimas de amor»; Emma Elena Valdelamar, «Amor sin pasado». El 15 de abril muere Pedro Infante, y el 29 de abril el tenor de la voz de oro, Genaro Salinas. El 10 de noviembre fallece Quirino Mendoza y Cortés, autor de «Cielito lindo» y «Jesusita en Chihuahua».

- 1958 Gonzalo Curiel compone «Di que es mentira» y «Sin lágrimas»; Marcela Galván, cantante jalisciense, triunfa con su canción «Respeto mi dolor»; la tapatía Otilia Figueroa, con su bolero «Anhelo eterno»; Rubén Fuentes con Rafael Cárdenas, «Amor se dice cantando»; Gilberto Parra, con «Yo quisiera saber»; Salvador Rangel, con «Por tu capricho»; Gabriel Ruiz, con José Antonio Zorrilla, «Muy adentro»; Juan Zaizar, con «Cielo rojo», «No tiene la culpa el indio», «Suenan guitarrones», «Te ando buscando», y «Vuelve gaviota». Otras composiciones famosas de ese año, que no son de autores jaliscienses: «Rumbo perdido», de Mario Álvarez; «Cuatro palabras», de Federico Baena; «Regálame esta noche», de Roberto Cantoral; «¿De qué sirvió quererte?» y «Eso merece un trago», de Álvaro Carrillo; «La puerta», de Luis Demetrio; «Ojos traviesos», de Claudio Estrada; «Otra primavera» y «Una semana sin ti», de Vicente Garrido; «Cuando los años pasen» y «Ni el dinero ni nadie», de José Alfredo Jiménez; «Juana Gallo», corrido de Ernesto Juárez; «La Carmen de Chamberí» y «La faraona», de Agustín Lara; «Laguna de pesares», de Tomás Méndez; el corrido «El zopilote», de Juan Mendoza; el mambo «Patricia», de Pérez Prado; el huapango «La cigarra», de Ray Pérez Soto; «Ya me olvide de ti», ranchera de Marcelo Salazar y «No soy monedita de oro», de Cuco Sánchez. El 16 de junio muere el músico y compositor jalisciense José Pablo Moncayo, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, que compuso la inolvidable sinfonía de sonos mexicanos, «Huapango», así como «La potranca», que musicalizó la película «Raíces», la ópera «La mulata de Córdoba» y los ballets «Tierra» y «Zapata». El 4 de julio muere Gonzalo Curiel Barba, autor de bellísimas melodías y éxitos internacionales, fue presidente de la Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos, y tuvo en su haber reconocidos boleros como: «Temor» (el bolero de boleros, según el decir de Amparo Montes), «Des-

esperanza», «Dime», «Incertidumbre», «Tu partida», «Caminos de ayer», y «Vereda tropical», entre otras 300 más.

- 1959 Conchita Curiel presenta un bolero póstumo de Gonzalo Curiel, «Dolor de ya no verte»; Rubén Fuentes, con letra Alberto Cervantes, «Por nada de esta vida»; Blas Galindo, su corrido «Macario», con letra del poeta Salvador Novo; Salvador Rangel, «Aquella cita fui muy feliz» y «Palabras del alma» y Consuelito Velásquez, «Tenaz obsesión». Compositores y canciones de otras latitudes: «Pos ya pa' que», ranchera de Enrique Alonso Aguilar; «Árbol sin hojas», de Federico Baena; «Luz de luna», «No te vayas, no» y «Sabor a mí», de Álvaro Carrillo; «Alma de cristal», «Como un duende» y «Tres regalos», de Luis Güicho Cisneros; José Ángel Espinoza Ferrusquilla, «El libro de los dioses»; Enrique Fábregat, «Jacaranda», con letra de Mario Molina Montes; «Conformidad de corazón» y, «¿Por qué no?», de Vicente Garrido; «Decídetes», de Ramón Inclán; «El guijón», de Ignacio Jaime; del dominicano Mario de Jesús, «Ayúdame Dios mío»; «Qué bonito amor» y «Sonaron cuatro balazos», de José Alfredo Jiménez; «Nobleza», de Nico Jiménez; «Tengo ganas de un beso», de Lara; «Bala perdida» y «El ramalazo», de Tomás Méndez; «Mi único camino», de Rubén Pénjamo Méndez; «La joven mancornadora», de Gabriel Rodríguez; «No me toquen ese vals», de Cuco Sánchez; «Asómate a mi alma», del mazatleco Fernando Valadez, y «Página en blanco», de Bonny Villaseñor.
- 1960 Manuel Álvarez Maciste escribe su huapango «La trovadora»; Gonzalo Curiel, con letra de Alfonso Aispuro, «Brazalete» (póstuma); Rubén Fuentes, con «Luz y sombra» y «Tu indecisión», siendo la letra de Alberto Cervantes. Y famosas de otros compositores: «Caballo prieto azabache», de Pedro Albarrán; «Como un lunar», de Álvaro Carrillo; «Negrura», de Güicho Cisneros; el corrido «El ojo de vidrio», de Víctor Cordero; «Muchacha bonita», de Enrique Fabregat, con letra de Mario Molina Montes; «Mi preferida», de Pedro Galindo; «Oye mi canción», de Carlos N. Galli; «El caballo blanco», de José Alfredo Jiménez; «Lloraremos los dos», de Fernando Z. Maldonado; «Voy a apagar la luz», primer bolero de Armando Manzanero; «Leña de pirul», de Tomás Méndez y «Sube y baja», de Felipe Valdés Leal, con letra de Ramón Ortega. El 7 de septiembre muere el doc-

tor Alfonso Ortíz Tirado, embajador de la canción mexicana, que, junto con José Mojica, fue de los primeros en grabar canciones de nuestro paisano Gonzalo Curiel. El 13 de octubre muere el trovador jalisciense Manuel Álvarez Rentería Maciste, autor de «Angelitos negros» -con letra del poeta venezolano Andrés Eloy Blanco-, «Un año más sin ti», «Ojos de almendra», y «Virgencita de Talpa», entre otras 200 composiciones.

- 1961 Se editan «Nadie lo sabe», de Gonzalo Curiel, y «Nada», «Escándalo» y «Mala ley», de Rubén Fuentes. Otras canciones populares: «Ansiándote», de Mario Álvarez; «Un poco más», de Álvaro Carrillo; «Cariño nuevo», de José Ángel Espinoza; «Así es mi tierra», de Tata Nacho; «Amor sin medida», «La enorme distancia», «Para morir iguales», y «Una noche de tantas», de José Alfredo Jiménez; «Creí», de Chucho Monje; «Hoy que faltas tú», de Miguel Pous; «Cuando calienta el sol», de los cubanos Hermanos Rigual. El 24 de marzo fallece el notable pianista y compositor de Lagos de Moreno, Jalisco, Antonio Gomezanda, autor de «Fantasía mexicana» y del ballet «Fiesta del fuego», así como de varias finas canciones que le estrenara José Mojica.
- 1962 Rubén Fuentes compone «Échale, échale», «La cantimplora», el bolero «Libre», el corrido «¡Que viva la vida!» y el bolero «Repetición»; Consuelito Velásquez, el fox-trot «Para ti, para mí». Otras composiciones; Federico Baena, «¡Ay cariño!»; Chucho Monje su canción ranchera «Alondra»; Abelardo Pulido, con «Un sueño de tantos», misma que le valió ganar el último concurso nacional de canción ranchera; «Mi adiós», de Homero Aguilar; «El corrido de Simón Blanco», de Raymundo Barrios; «Dime si me quieres», de Güicho Cisneros; «Día nublado», «El peor de los caminos», «María la bandida», «Media vuelta», «Muchacha bonita», «Pa' todo el año» y «Que se me acabe la vida», de José Alfredo Jiménez; «Pobrecita de mi alma», de Agustín Lara; «Hoy no te vi» y «Mi amor por ti», de Miguel Pous; «Otro día nublado», de Mario Ruiz Armengol; «Anoche estuve llorando», de Cuco Sánchez y «El Ausente», de Felipe Valdés Leal.
- 1963 Rubén Fuentes con «Piel morena» y «Remate»; Marcela Galván, «Como errante» y «Mi último beso», y con Pepe Guízar, el danzonete «Cordobesa»; Gabriel Ruiz, «Perdóname mi vida», con José Antonio Zorrilla. Famosas de otros lares: «Triunfamos», de Federico Baena con Rafael Cár-

denas; «Orgullo» y «Seguiré mi viaje», de Álvaro Carrillo; «Tu cariño y el mío», de Güicho Cisneros; «La mano de Dios» y «Sin sangre en las venas», de José Alfredo Jiménez; «Flor de lis» y «Se me hizo fácil», de Agustín Lara; «Las rejas no matan», de Tomás Méndez; «Carabela», de Graciela Olmos; «Entrega total», de Abelardo Pulido; «Hermosísimo lucero» y «El compadre más padre», de Cuco Sánchez; «Una pura y dos con sal», de Enrique Sánchez Alonso. El primero de junio muere Luis Alcaraz en un accidente automovilístico.

- 1964 Juan José Espinoza, con «La mujer ladina»; Rubén Fuentes con «Corrido del rey Salomón», con letra de Rubén Méndez; Pepe Guízar con «Acuarela acapulqueña», «Ciudad blanca» y «Chapala». De otros compositores: Felipe Valdés Leal con «Paso del norte»; Álvaro Carrillo con «Diariamente»; «Luis Demetrio», con «El día» y «Voy»; Manuel Esperón compone «No volveré», con letra de Ernesto Cortázar; José Alfredo Jiménez, «Amanecí en tus brazos» y «Retirada»; Wuelo Rivas, «Cenizas» y «Con las alas rotas»; Cuco Sánchez, «Anillo de compromiso», y Antonio Valdés Herrera, «Con mis propias manos». El 9 de agosto muere Jesús Chucho Monje, autor de «Sacrificio», «La feria de las flores», «Pobre corazón», «Besando la cruz» y «México lindo y querido».
- 1965 Pepe Guízar escribe «¡Oye vale!»; Consuelito Velásquez, «Tú», «Mi amor», y Juan Zaizar, el huapango «¡Qué le debo a la vida!». De otros autores: «La mentira», de Álvaro Carrillo; «Amigo organillero», de Rafael Carreón; «Si Dios me quita la vida» de Luis Demetrio; «Tampico hermoso», de Samuel M. Lozano; Fernando Z. Maldonado con «¡Qué va!»; Paco Michel, con «Háblame»; se edita «Aburrido me voy», de Joaquín Pardavé; «Una limosna», de Indalecio Ramírez, y Severo Mirón realiza una balada sobre el tema de Beethoven «Para Elisa». Muere el 24 de octubre Rodolfo Chamaco Sandoval que tantas letras de canciones le hizo a nuestro paisano Gabriel Ruiz y Manuel Álvarez Maciste. El 12 de diciembre fallece Rafael Hernández, compositor de varias canciones populares que son parte del repertorio nacional. Inclusive, escribió he hizo una rumba jalis-ciense.
- 1966 Rubén Fuentes, con letra de M. Roth, compone «Cada quien lo suyo»; Gabriel Ruiz, «El vicio», con letra de José Antonio Zorrilla y «Puerto de

tentación»; Consuelito Velásquez, «Sólo amor» y «Te lo dije». Populares de otras latitudes: «Mi razón», de Homero Aguilar; «Te doy dos horas», de Álvaro Carrillo; «Parece que fue ayer», de Armando Manzanero; «La sanmarqueña», de José Agustín Ramírez; «Amada mía», de Mario Ruiz Armengol, con letra de Fernando Fernández; «Lo de agua al agua», de Cuco Sánchez. El 19 de abril muere Javier Solís, nombre artístico de quien se llamó Javier Siria Levario. El 20 de noviembre fallece Alma Ret, a quien se le dedicó la canción «Peregrina», con música de Ricardo Palmerín y letra de Luis Rosado Vega. Esta periodista protegió a nuestro paisano Clemente Orozco cuando estuvo realizando diferentes trabajos en Estados Unidos.

1967 Marcela Galván compone el bolero «Mi fiel amiga» y Pepe Guízar las canciones «Campechanas» y «Marimba querida»; José Antonio Michel, «Madre tierra». Populares de otros compositores: «Yo sin ti», balada de Arturo Castro; «Pulpa de tamarindo», guajira de Paco Chanona; «El perro negro», corrido de José Alfredo Jiménez; Fernando Z. Maldonado, el bolero «No sigas llorando»; Armando Manzanero, «Adoro», «Contigo aprendí», «Cuando estoy contigo», «!No!», «Siempre te amaré» y «Te extraño»; y «Urgencia» de Indalecio Ramírez.

1968 Se llevó a cabo las XIX Olimpiadas en México, donde participó el Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara. Pepe Guízar compone «Canción yaqui», «Cita en Mazatlán», «Colima linda», «Cuando México canta», «Cuernavaca», «El norteño tamaulipeco», «Feria de San Marcos», «Frontera querida», «Por Guanajuato», «Tarde», «Allá en La Paz» y «Tepic es mi tierra»; Gilberto Parra, «La quedada»; Gabriel Ruiz, «El último farol»; Juan Zaizar, «Mundo y miseria» y «Partes iguales». Otras composiciones populares fueron «Adán y el mendigo», de Homero Aguilar; «Mi canario ya no canta», de Luis Arcaraz; «El arreo», con música de Lorenzo Barcelata y letra de Ernesto Cortázar; «¿A qué le tiras cuando sueñas mexicano?» de Chava Flores; «Cosas imposibles», «Esperaré», «La almohada», «Ya no estás», «Somos novios», «Tengo» y «Ya te olvidé», de Armando Manzanero; «Mi negra», de Los Hermanos Martínez Gil; «Hermoso Guadalajara», de Juan Mendoza, y «Esta tristeza mía», de Antonio Valdés Herrera. El 5 de junio muere Ignacio Fernández Tata Nacho, au-

tor de las populares canciones «La borrachita» «Adiós», «La chaparrita», «Otra vez», «Así es mi tierra» y «Nunca, nunca, nunca». Entra como presidente de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, Consuelito Velásquez.

- 1969 Se editan de Gonzalo Curiel «Cuando» e «Instante» (póstumas); de Rubén Fuentes, «¡Qué bonita es mi tierra!»; «El remedio», de Gilberto Parra y otras composiciones de autores nacionales son: «Condénala», de Álvaro Carrillo; «¿Tú qué me das?», de Paco Chanona; «Mi preferida», de Pedro Galindo; «Declárate inocente», de José Alfredo Jiménez; «Felicidad», de Armando Manzanero; «Ni en defensa propia», de Ramón Ortega; «Libro abierto» de Fidel Valadez; «Tu camino y el mío», de Antonio Valdés Hernández; y la cumbia «Huesito de chabacano», de Salvador Velásquez. El 3 de abril muere Álvaro Carrillo, en un accidente de tránsito, autor de «La mentira», «Sabor a mí», «Pinotepa» y «El andariego», entre varias más. El 27 de agosto fallece Gaspar Vargas, el creador del Mariachi Vargas.
- 1970 Consuelito Velásquez compone el vals «Amar». Canciones de otros compositores nacionales son: «El triste», de Roberto Cantoral; «La ley del monte», de José Ángel Ferrusquilla; «La bikina», de Alejandro Fuente Rho; «Página blanca», de Mario Kuri-Aldana; la ranchera «Me caí de la nube», de Cornelio Reyna; «Nuestro gran amor», de Cuco Sánchez. Salta a la palestra el compositor y cantante Óscar Chávez, que restituye muchas canciones del siglo XIX y del principio del siglo XX como «La llorona», y «La niña de Guatemala», esta última con versos de José Martí. El 6 de noviembre muere el poeta Agustín Lara, prolífico compositor popular que escribió más de mil canciones, todas muy escuchadas en México y en el mundo.
- 1971 Se festeja a nivel nacional el sesquicentenario del primer corrido mexicano conocido como tal, titulado «La pulga», escrito en 1821 por el cantautor popular Pepe Quevedo. Las composiciones de autores jaliscienses son: de Rubén Fuentes, la ranchera «Con un polvo y otro polvo», con letra de Rubén Méndez del Castillo; el blues «¡Hay amor!», de Pepe Guízar; «Ven a verme a mí», bolero de Gabriel Ruiz con letra de José Antonio Zorrilla; la ranchera «A cárcel perpetua», de Juan Zaizar.

De otros compositores: Ezequiel Cisneros, «Cerca del mar»; de José Antonio Cisneros, «Soy de abajo», que popularizó Vicente Fernández; de Héctor Meneses, «Cómo vamos a platicar»; de Guadalupe Trigo, con música de Eduardo Salas, «El morral, la yunta y el rebozo», «La milpa de Valerio», y «Mi ciudad»; de Juan Gabriel, «No tengo dinero»; de Paco Chanona, «Te regalo mis sueños»; de Óscar Chávez, «El infierno es amor» y «El rodamundo triste», con versos de poeta Manuel M. Flores; de Eduardo Magallanes, «Tierra de mi tierra», con letra de Mario Molina Montes. El 29 de junio fallece el tenor Néstor Maestro Chayres, intérprete de Jorge del Moral y de Agustín Lara en sus canciones de tipo español, como «Madrid», «Sevilla» y «Granada». El 22 de Julio muere Emilio Tuerro, intérprete de nuestros paisanos María Grever y Gonzalo Curiel.

1972 Juan Zaizar compone el corrido «Canto al obrero» y «Corrido al chicano», y de otros autores: «No se ha dado cuenta», de Juan Gabriel; el corrido «Puños de oro», de José Alfredo Jiménez; la ranchera «Paloma errante», de Samuel López Lozano; «Volver, volver», de Fernando Z. Maldonado; y el bolero «Dolor», de Chucho Monje.

1973 Juan Zaizar compone el bolero «Cruz de olvido», y de otros autores que presentaron nuevas composiciones fueron: la sinaloense Laura Gómez Llanos, «Te voy a enseñar a querer»; Celia Confín, «¡Qué alegre va María!», Héctor Meneses, «Vete de aquí», popularizada por Carlos Lico; José Ángel Espinosa Ferrusquilla, «El tiempo que te quede libre»; Rubén Méndez, «Zacazonapan»; el yucateco Enrique Cazares, unas de las primeras voces de Los Panchos, el bolero «Aprende a perdonar»; Juan Gabriel, «Y tú sigues siendo el mismo»; José Alfredo Jiménez, «El rey»; Armando Manzanero, «El último verano» y «Yo por permitirlo», y Marco Antonio Vázquez, «Tu inolvidable sonrisa». El 23 de noviembre muere José Alfredo Jiménez, considerado el compositor más emblemático de la canción ranchera.

1974 Algunos de los éxitos musicales ya fueron mencionados anteriormente. Entre ellos destacan «Cruz de olvido», de Juan Zaizar; «Zacazonapan», «Volver, volver», «Soy lo prohibido» y «Yo lo comprendo», de Roberto Cantoral, con Dino Ramos, y «Quijote», con letra y música del propio Cantoral; «Hasta que vuelvas», de Felipe Gil; «Juro que nunca volveré»,

de Juan Gabriel; «Tu castigo», de José Mejía; «Sin mañana ni ayer», de Emma Elena Valdelamar; «Tu inolvidable sonrisa», de Marco Antonio Vázquez. El 31 de marzo a la edad de 83 años muere nuestro paisano el tapatío Juan José Espinoza Guevara, autor de «Nancy», «Novia lejana», «Mujer ladina», «Atotonilco» y «Las alteñitas». El 20 de septiembre fallece nuestro también paisano de San Gabriel, Jalisco, José Mójica, que había nacido el 14 de septiembre de 1896 y fue intérprete de las composiciones de alta tesitura de Lara y Curiel, y también letrista de varias canciones, entre ellas la internacional «Nocturnal», con música del potosino José Sabre Marroquín.

- 1975 Consuelito Velásquez, con su canción «Pensarás en mí», gana el concurso de canciones convocado por la Cámara Nacional de Industria y Televisión, siendo el tercer lugar para nuestra paisana Otilia Figueroa con la canción «Una noche cualquiera». Gilberto Parra compone «El arracadas», que popularizara Vicente Fernández. En ese año son exitosas las canciones de los siguientes autores nacionales: Juan Gabriel con «Se me olvidó otra vez» y «Siempre estoy pensando en ti», y Armando Manzanero con «El último verano». El 2 de septiembre muere Alberto Domínguez, autor de las internacionales «Perfidia» y «Frenesí».

La razón por la que nada más se señalan autores jaliscienses hasta el año de 1975 estriba, fundamentalmente, en que los medios de comunicación masiva que proyectan y comunican nuestra música, principalmente la radio y la televisión, sólo dan margen a la comercialización de canciones ya conocidas o comercialmente efímeras. Por otro lado, aunque la canción mexicana y, sobre todo, el bolero es un ritmo que se adapta a cualquier otro género de música — así podemos escuchar boleros-tangos, bolero-fox, bolero-blues, bolero-ranchero y hasta bolero-balada, bolero-rock, entre otras derivaciones y fusiones—, muy a pesar nuestro, la música norteamericana y la que dura en los gustos populares actuales han minado la continuación y renovación de nuestra canción vernácula. No así, hubo boleristas que superaron la etapa negra del rock norteamericano creando un bolero de sentimiento *feeling*, entre los que figuraron los mexicanos Mario Ruiz Armengol, Vicente Garrido y Miguel Pous, junto con los cubanos César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez y Frank Domín-

guez, y aunque a la fecha se siguen componiendo boleros, estos no tienen cabida si no vienen respaldados por una radiodifusora o una televisora. Por ejemplo, en Jalisco, tenemos conocimiento de los boleros y baladas compuestos por Manuel Ascanio y por José Santana (extraordinario compositor de boleros), que conocemos por medio de sus grabaciones independientes.

Se aclara que en el presente artículo, evidentemente, no se logró –ni era una ilusa intención– mencionar a todos los autores y composiciones de las primeras siete décadas del siglo XX. Incluso, en muchos casos, no se tiene seguridad quién es respectivamente el autor de la música o la letra, incluyendo a las obras y personajes jaliscienses, de todo el país y del extranjero. Por ahora sólo se expone lo que se logró investigar, y lo dicho ha sido de buena fe, previendo de antemano posibles erratas en la información. Por último, un merecido reconocimiento a Armando Manzanero Canche, que sigue componiendo y al que distintos intérpretes siguen cantando sus hermosas melodías.

FUENTES

- Del Grial, Hugo (1977), *Músicos mexicanos*, México: Editorial Diana.
- Dueñas Herrera, Pablo (1993), *Historia documentada del bolero mexicano*, México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C.
- Enciclopedia de México, S. A. (1994), *Enciclopedia de México*, Tomo 10, 14 vols., México: Enciclopedia de México, S.A.
- Garrido, Juan Santiago (1974), *Historia de la música popular*, Editorial México: Extemporáneos.
- Hermes, Rafael (1982), *Origen e historia del mariachi*, México: Katún.
- Kuri-Aldana, Mario y Mendoza Martínez, Vicente (1988), *Cancionero popular mexicano*, 2 vols., México: SEP/Conaculta.
- Moreno Rivas, Yolanda (1989), *Historia de la música popular mexicana*, México: Alianza Editorial Mexicana.
- Pareyón, Gabriel (1995), *Diccionario de músicos mexicanos*, Guadalajara: Secretaría de Cultura Jalisco.
- Terán-Solano, Daniel (1999), *Historia del bolero latinoamericano*, Caracas: Venezuela Analítica.



Paco Padilla

EL JALISCO CONTEMPORÁNEO EN SUS CANCIONES RECIENTES

ALBERTO Y FERNANDO ESCOBAR, ALFREDO SARAS

PRESENTACIÓN

Somos tres espectadores del acontecer artístico musical en nuestro estado y sus regiones. Reconocemos nuestras carencias como cronistas y nos sabemos sin formación académica en temas de historia. Nos une la ilusión de mantener una memoria artístico-histórica de algunos hechos relevantes en el pasado colectivo de nuestra sociedad, en lo que a creación musical se refiere.

Tras la invitación a participar en este esfuerzo, nos hemos dado a la tarea de recordar, investigar, recopilar y sintetizar algunos datos e información sobre los artistas jaliscienses que han ido marcando algunos rumbos y momentos del acontecer artístico-musical de nuestro estado en, al menos, las últimas tres décadas. Sirva el presente ensayo como punto de partida para posteriores y más profundas investigaciones acerca del tema. Sirva también para el diálogo, la puntualización, la posibilidad de completar esta información con la memoria de cada uno de los lectores; habrá sin duda datos y personas, que escaparon a nuestro trabajo, donde, como es frecuente, el tiempo estableció los verdaderos límites.

Los artistas aquí referidos son creadores con trabajo o carrera desarrollada en Jalisco. Algunos de ellos son nacidos en otras entidades pero avecindados en nuestro estado, en donde han realizado la mayor parte de su producción. La obra y trabajo musical de todos ellos ha marcado un momento histórico-social, ha impulsado una visión, postura y esquemas estéticos diferentes dentro de nuestra sociedad.

La obra musical de estos artistas se caracteriza por ser una búsqueda, a veces una crónica, un intento de reflejar el acontecer de su entorno, respalda-

da por ideologías y posiciones deliberadamente político-sociales y en otras por planteamientos estéticos, que incorporan nuevos elementos poético-musicales para enriquecer las melodías, armonías y estructuras musicales. A su modo reflejan también determinados momentos en la historia de nuestro estado.

Existen otros artistas nacidos en Jalisco pero que desarrollaron su carrera y su obra fuera de nuestra entidad. Algunos de estos son nombrados al final del presente documento.

LA PROPUESTA

La obra de estos artistas se desarrolla, como mencionamos, a partir de una actitud de búsqueda, de renovación, enmarcada por diversos acontecimientos ocurridos a finales de los años sesenta y principios de los setenta, como el movimiento estudiantil de 1968, determinante y detonante, en muchos sentidos, de diversos procesos de cambio, de toma de conciencia, incluyendo por supuesto el ámbito cultural. Influyen también movimientos musicales que parecían tener una mayor coherencia y estructura, como los de la Nueva Canción Catalana y la Nueva Trova Cubana. En ese mismo marco está el encuentro con la música y el folclor latinoamericano que aparecen como un «contrapeso» a la invasión de la música norteamericana y en general a la «música en inglés». Esta llamada «música latinoamericana», viene a enriquecer musicalmente, por sus diferencias, a las propuestas basadas en la música mexicana. Incluye muchas veces la denuncia de injusticias, la lamentación por las desigualdades y situaciones que viven los más pobres, así como contenidos de planteamientos diversos.

Hablar de trova jalisciense resulta ambiguo, es difícil establecer los límites, definir con precisión de qué se trata, a quiénes incluye. Una primera aproximación, como en otros casos, puede venir de la definición de lo que no es. No se trata, por ejemplo, de un movimiento meramente musical, no se trata siquiera de un género, pues en realidad se mezclan muchos de estos. La fusión es quizá uno de los ingredientes fundamentales de la creación: se va desde la canción ranchera, el corrido, el bolero, hasta el jazz y el rock.

No es tampoco un grupo único, definido; se relaciona mucho con el entorno universitario, pero está también en los barrios, con los obreros, incluso con los campesinos, está ligado a colectivos, movimientos sociales. Por lo mis-

mo no existe una cohesión o integración formal, hay más bien una relación de conocimiento, entre unos y otros, puntos de contacto. Hay intentos, sí, a través de la historia de constituirse con cierta formalidad, objetivo al que parece acercarse por momentos, pero que dista mucho de alcanzarse cabalmente.

Tal vez, la forma más adecuada es definir el movimiento como una actitud ante los acontecimientos que van marcando a la sociedad, ante la vida misma, una filosofía, que plantea, al menos en sus orígenes, una sociedad diferente, un respeto a los valores esenciales de los pueblos, a su historia y su esencia. Los autores e intérpretes parecen compartir más esta actitud.

De ahí, en parte al menos, la dificultad para nombrar al movimiento con propiedad: la trova, la nueva canción, la canción de protesta, canción mensajero, los roleros, música alternativa (sobre todo en contraposición con la música de consumo), son sólo algunos de los nombres que se han dado a un movimiento que no cesa.

El siguiente esquema cronológico intenta una visión de conjunto a través de cuatro grandes categorías: eventos, foros, discos y difusión (realizada sobre todo por medio de la radio).

LOS SESENTA, LOS ANTECEDENTES

La mencionada aparición de diversos movimientos musicales, principalmente en países de Hispanoamérica, atrae la mirada de muchas personas, que encuentran en ellos, los mensajes, las referencias a una realidad social que pedía una transformación. Las vivencias de artistas azotados en forma permanente o alternada por las dictaduras, marcaba sus textos, sus posiciones personales. Esta situación se entendió también como demanda de establecer una canción diferente, comprometida, reflexiva, testigo de los acontecimientos y al mismo tiempo, invitante a la toma de conciencia.

Así aparece, por ejemplo, en 1961, el Primer Festival de Cosquín en Argentina —aún persiste— que se convertía en espacio de difusión del folclor, marcado ya en ese tiempo, no sólo por las referencias nostálgicas de otros tiempos, sino por la demanda de justicia para muchos atropellos ocurridos contra campesinos y obreros.

En Cataluña se constituye el grupo de Els Setze Jutges (Los 16 jueces), clave en el Movimiento de la Nova Cançó Catalana. Es parte de la historia de

la sensibilidad de un pueblo y, parte reacción a la persecución que sufre por la dictadura franquista que, entre muchas otras cosas, prohíbe el uso la lengua catalana. En este contexto la resistencia toma forma en expresiones musicales, que recurren con frecuencia —como en la mayoría de estos casos— a las figuras poéticas para decir lo que era indecible, para evadir lo prohibido. Miquel Porter, Joan Manuel Serrat, Pi de la Serra, María del Mar Bonet, Guillermina Motta, Lluís Llach fueron algunos de los nombres, de estos jueces que empezaron a alzar su voz. Papel clave en este movimiento tienen también otros cantautores provenientes de los países catalanes, en particular el valenciano Raimón. A partir de este movimiento se generan grupos similares en diferentes provincias de España.

En Cuba aparecen creadores como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Vicente Feliú, entre muchos otros, los cuales fueron impulsados desde el ICAIC por Alfredo Guevara donde crean el Grupo de Experimentación Sonora, base del movimiento de la nueva trova. Aquí encuentran la posibilidad de formarse a través de talleres impartidos por músicos de gran nivel como Leo Brower, pero sobre todo de concentrarse en la creación sin prejuicios, explorando en forma directa las propuestas que aparecían en los países más diversos. Encontraron también en la Casa de las Américas de Haydeé Santamaría un espacio de expresión y apoyo constantes, donde realizan en 1968 el primer concierto del grupo.

Parte de esta efervescencia son también los festivales de la canción de protesta acontecidos en Varadero (1966) y en La Habana (1968). Para el año de 1969 sucede el Primer Festival de la Canción Chilena. Todos estos festivales y movimientos se caracterizaron por expresar planteamientos ideológicos, sociales y estéticos.

Por desgracia, los conflictos sociales continúan también construyendo la historia: 1968 es un año fundamental en este aspecto. Francia, Checoslovaquia, México, entre otros países, ven crecer protestas encabezadas por obreros y estudiantes que concluyen con terribles actos de represión y matanzas como es el caso de Tlatelolco en octubre de ese año en nuestro país. Sobran motivos, nuevos textos aparecen, muchas personas se mantienen atentas, se buscan y se escuchan estas voces, esta nueva canción, en búsqueda también de una nueva estética. Es, como dice Jorge Velasco en su libro *El canto de la tribu*:

Una manifestación de resistencia de la juventud en el plano cultural, fue el surgimiento y desarrollo de un movimiento de músicos, compositores e intérpretes... que ofrecen al público una propuesta diferente a la impuesta por los medios de comunicación masiva y la cultura oficial. Se pretende así narrar la versión popular de los acontecimientos históricos haciendo frente al olvido represivo de la memoria histórica colectiva que propicia la difusión e imposición de música y canciones de «moda» (Conaculta, 2004).

LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES, LOS AÑOS SETENTA

Los festivales estudiantiles de la canción

En Jalisco, sobre todo en Guadalajara, en el ámbito universitario y en algunos grupos obreros, el movimiento estudiantil de 1968 resulta cercano, ha habido cierto contacto, los hechos se siguen, corren las «otras» versiones a pesar de la versión oficial y la de los medios, casi siempre ligada a la anterior. Algunos de estos estudiantes empiezan a escribir, se sabe que hay obra, hay cosas por decir.

Son los estudiantes de Ciencias de la Comunicación del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), quienes perciben esto y lanzan en 1970 el Primer Festival de la Canción Universitaria, convocando a los estudiantes de las demás universidades de la ciudad. Álvaro Dávila obtiene el primer lugar en esta primera emisión. El Festival continúa en ascenso hasta 1975, su sexta edición, para después desaparecer de forma un poco inexplicable. Los ganadores de las diversas emisiones son Andrés del Bosque y Javier Cruz (1971), Alejandro Servín (1972), Alberto Escobar (1973), Paco Padilla (1974)¹ y Juan Carlos Ramírez (1975).² Estos tres últimos formarían parte más tarde del grupo Tierra Mojada, un ícono dentro del movimiento.

En esta misma tónica los alumnos de la preparatoria del Instituto de Ciencias en compañía de alumnos de otras preparatorias locales, incluyendo alguna de la Universidad de Guadalajara crean en el año 1971 el Primer Festi-

¹ En este año se graba incluso un disco con las 12 canciones finalistas, que se etiquetó como *La canción universitaria*.

² Juan Carlos es uno de los primeros compositores que utiliza textos de poetas contemporáneos, muy jóvenes en ese momento y poco reconocidos como Rubén Orozco y Jorge Esquinca.

val de la Expresión (1971) y un año después los alumnos de la preparatoria J. Guadalupe Zuno crean el Primer Festival Canción, también en compañía de otras preparatorias locales. Estos espacios se convierten en Foros de Expresión y a su vez en detonadores de propuestas musicales comprometidas.

Las discográficas

Por estas fechas nacen en la ciudad de México los primeros sellos discográficos independientes que apoyan y difunden la música folclórica latinoamericana y lo que posteriormente se conocerá como la Nueva Canción. Son Discos Pueblo de Pepe Ávila (miembro de Los Folkloristas), Nueva Cultura Latinoamericana (NCL) de Julio Solórzano y Fotón de Modesto López que en 1980 crea el sello Pentagrama.

Sin embargo, para la mayoría de los artistas jaliscienses, sólo les queda en ese entonces el camino de la producción independiente con todas las limitaciones y dificultades de quienes, siendo músicos o poetas, tenían que incursionar en aspectos de producción, de edición, comercialización y difusión de sus producciones.

El 3 de marzo de 1974, Manuel López Shultz y Malena Lara organizan el Primer Festival de la Canción Folklórica Latinoamericana, con artistas y grupos que ya formaban parte de este movimiento en la ciudad de México —Óscar Chávez, Tehua, Anthar y Margarita, Los Cantores de América, Mario Ardila, Tecuicanime, etcétera. Ante lo que parecía un boicot a dicho evento, los organizadores, los artistas locales y los visitantes, se propusieron impulsar éstas propuestas y Manuel López Shultz crea la primera Peña en Guadalajara, Peña Painani, ubicada en las calles de Moro e Independencia donde él mismo tenía una escuela secundaria por cooperación para obreros.

Es la Peña Painani también el foro donde se inician Fernando Michel y Los Cachicamos, entre otros. Comienzan así a convivir la música folclórica latinoamericana, la canción de protesta y las propuestas propias de los artistas jaliscienses.

Pancho Madrigal y Los Masiosares

Es también, a raíz de la creación de este espacio que Pancho Madrigal se ve obligado a formar un grupo, y es así como nacen Los Masiosares (Pancho

Madrigal, Agustín Alfaro, David Mancilla), primer grupo que le dará una identidad y presencia a nuestro estado en este tipo de propuestas. Nace también «Jacinto Cenobio», canción insigne del movimiento que escribiera el propio Pancho por esa época. Los Masiosares interpretan sus canciones con la guitarra y percusiones que, de manera intencionada, realizan con los objetos más diversos: tubos, palos, botes, clavos. Querían mostrar, de esta forma, que la música era un asunto cercano, cotidiano, nuestro. Van así de barrio en barrio, de pueblo en pueblo, cantando casi a diario, en las escuelas, las plazas y los sindicatos. Su compromiso es con la gente, cantan sin recibir nada a cambio, la mayoría de las veces, se trata de estar ahí; de acompañar, de decir algo.

Pancho Madrigal, en lo particular, es sin duda alguna, una pieza clave en el canto del estado de Jalisco y del movimiento de la canción. Su aguda observación de lo cotidiano, su honestidad personal y su compromiso con la canción misma, construyen una obra sólida que es reconocida en muchos lugares y de diversas formas, entre otras por la grabación de sus canciones por artistas de la talla de Alfredo Zitarrosa, Amparo Ochoa, el grupo Sanampay, Carlos Díaz Caíto, Óscar Chávez, Lupita Pineda, entre muchos otros. La propia Amparo Ochoa, en la contraportada de *El tigre y el nahual* (Pentagrama, 1987), hace una buena definición del trabajo de Pancho: «qué manera más justa y acertada de hacernos sentir que el cantar tiene un sentido común, de estatura infinita e infinita solidaridad con el ser humano. Tu poesía y tu música no conocen fronteras, porque la dignidad y el amor tampoco las conoce».³ Su obra se prolonga hasta la fecha, si bien, después de una larga pausa, en la que Pancho decidió guardar silencio y concentrarse en otras de sus múltiples facetas de producción artística, como pintor, caricaturista, escritor. Su afortunado regreso a la actividad musical está centrado en la exploración y revitalización del corrido, como forma musical y literaria. De nuevo el ingenio y sagacidad de Pancho consiguen producir canciones, obras, llenas de imaginación, humor refinado como pocos, que a la vez retrata y nos retrata como pueblo.

En 1974 con el entusiasmo provocado por su participación en Festival de la Canción Universitaria del ITESO, Angelina Alcalá, Pablo Leos, Javier Romo, Alfonso Valdez y Guillermo Alcalá deciden integrar un grupo de música folclórica latinoamericana, al que se suma luego José Antonio Baz, Jabaz, y al

que denominan Kuyapiké. El Mesón 15-30 les abre sus puertas, se presentan ahí casi a diario durante 1975, van creando un público y un gusto por esta música.

Con este marco, a fines de ese 1975, Alejandro Puig se acerca con los integrantes de Kuyapiké y les propone crear un lugar propio y dedicado al canto latinoamericano. De esta manera Alejandro Puig (socio capitalista), Angelina Alcalá, Alfonso Valdez, Javier Romo, José Antonio Baz y Rossana Reguillo, siempre cercana al grupo, abren, en diciembre de 1975, La Peña Cuicacalli (la casa del canto), foro que además de impulsar la música folclórica latinoamericana, será un lugar de confluencia y retroalimentación entre los actores locales, nacionales e internacionales que darán vida al movimiento. En este lugar surgen grupos como Queletzu (Enrique Ortiz, Francisco Arámbula, Verónica Delgado, Mónica Velasco, Roberto Navarro), quienes empiezan a fortalecer lo que será el movimiento folclórico en la ciudad.

En el año 1975 Paco Padilla parte a la ciudad de México y forma junto con Guadalupe Pineda, Rocío Gómez y Jorge Velasco, La Propuesta, grupo que se presenta durante un tiempo en las peñas de esa ciudad. Ese mismo año, Los Masiosares logran grabar su disco *Folklore urbano*, apoyados por la Federación de Estudiantes de Guadalajara (FEG). Amparo Ochoa graba «Angelina», canción de Cornelio García, multifacético artista jalisciense que ya había incursionado también por las peñas en la ciudad de México.

Fernando Michel inicia un programa de radio en la XEJB, el cual llama *El canto de los pueblos latinoamericanos*. Es, hasta donde tenemos registro, el primer programa en su género en Jalisco; fue una ventana inicial que fortaleció la difusión del género.

En enero de 1976 hay nueva organización en la Peña Cuicacalli con Alejandro Puig, Fernando Michel, Javier Romo, Araceli Hermosillo y Alberto Preciado. Éste último, junto con Cuauhtémoc del Regil y Juan José Martínez crean, meses después, el Foro Cultural Cronopios, una propuesta más amplia, que alcanza a otras expresiones culturales, concepto del cual La Peña Cuicacalli formaría parte. Sin embargo, antes de fin de año, al vencerse el contrato de la casa donde se ubicaba la Peña, en avenida Guadalupe, se traslada a las instalaciones de Centro Cultural, en avenida Vallarta. Por su parte, el proyecto de Cronopios fracasa, desapareciendo, y quedando la peña en el lugar.

Ese mismo año La Nopalera saca su primer disco en la ciudad de México con el nombre de *Canto Nuevo*, grupo que entonces estaba conformado por Marcial Alejandro, Maru Enríquez, Arturo Chamorro —etnomusicólogo michoacano que desarrolla parte de sus investigaciones en Guadalajara— y Arturo Cipriano, inquieto artista de origen jalisciense. Efrén Orozco escribe canciones como «Policías y ladrones», «Los fraccionadores» y «Lo que pasa en mi barrio», quien, además de tomar temáticas del barrio, utiliza ritmos tradicionales tanto del estado como de otras regiones del país.

Por el mes de febrero del año 1977 se integra Sanampay, conformado por diversos músicos sudamericanos y algunos mexicanos, entre ellos, la tapatía Guadalupe Pineda. El grupo tiene especial presencia entre los seguidores de este movimiento a nivel nacional y Jalisco no es la excepción.

Ese mismo año se presenta el recién llegado Alfredo Zitarrosa, que finca raíces y querencias por estos lares y graba «Jacinto Cenobio» y «Niña huichola» de Pancho Madrigal. El arribo de Zitarrosa a México tiene beneficios indirectos en el movimiento jalisciense ya que, además de su propuesta contundente, varios de los músicos que llegan con él, como Naldo Labrín y Carlos Díaz Caíto, se vuelven promotores e impulsores del trabajo de los artistas locales.

En 1978 la Peña Cuicacalli se cambia a la avenida José Guadalupe Zuno, y Sanampay graba su primer disco e incluye «Jacinto Cenobio». Nace también un disco local titulado *No basta rezar* —título de una canción del legendario cantor venezolano Alí Primera— del grupo La voz del Pueblo, promovido por Carlos Núñez que, sin ser un músico o compositor, se distingue siempre por impulsar y apoyar este tipo de expresiones. Se crea el Taller Experimental de Expresiones Populares (TEEP, en la calle Madero 720, espacio donde se organizan diversos talleres de teatro, música y otras expresiones culturales. Ahí se organiza los viernes y los sábados la peña El Borlote, dirigida originalmente por Pancho Madrigal y, posteriormente, por Luis Manuel el de la Paloma. En este lugar se presentan grupos como La Voz del Pueblo del barrio de Santa Cecilia, Tequicuicatl del barrio del Perdón, Los Compas, El Borlote, grupo propio de la Peña, creado por Pancho Madrigal, Escalón (Alfredo Sánchez, Jaramar, Carlos Esegé y Arturo Ville) y muchos otros que interpretaban música latinoamericana. Este lugar también convocó a diversos grupos de otras ciudades de la entidad, como Jamay, Ocotlán y El Salto.

Es importante señalar cómo muchos de estos grupos, y el propio TEEP, se vinculan a movimientos sociales, trabajo en barrios y comunidades populares, a veces impulsados por organizaciones que buscan mejorar condiciones de vida de la gente a partir de procesos autogestivos, de formación y toma de conciencia de los propios involucrados. Esta visión los liga de manera natural con estos movimientos y propuestas musicales, donde el canto narra vivencias que les parecen más cercanas, aún y cuando vengan de lejos, pues se comparten situaciones, sentires, sufrires.

En 1979 se forma en Guadalajara el grupo Canto Latino integrado por Enrique Ortiz, Raúl Rodríguez, Fernando Monroy y Roberto Navarro, grupo que se caracteriza por un excelente trabajo vocal y que, aunque nace como grupo folclórico, poco a poco elaboran una propuesta propia. Sucede en Cuba el Encuentro de Música Latinoamericana y el grupo Sanampay escribe lo que será su obra máxima «Coral terrestre», poema de Armando Tejada Gómez de forma similar a una cantata. Mario Alberto Nájera inicia el programa radiofónico *Nuestra América hoy* en la XEJB, dedicado totalmente a la trova y otros géneros latinoamericanos. Actualmente tiene 25 años de transmisión ininterrumpida.

El TEEP organiza el Primer Festival del Canto Nuestro en la Arena Coliseo. La Peña Cuicacalli se cambia a la calle López Cotilla donde cobra mayor presencia en la sociedad tapatía. El grupo La Voz del Pueblo graba su «Corrido al compadre» como una reacción al recién instaurado Día del Compadre con fines comerciales.

Es, pues, una época de gran movimiento, foros, autores, primeras grabaciones, propuestas que van sonando, y encuentran el respaldo de artistas con mayor trayectoria que van dando presencia a nivel nacional. La convivencia con la música folclórica latinoamericana alimenta, a ratos, ritmos e instrumentaciones, pero sobre todo, visiones. Hay también una búsqueda concreta por escribir a partir de las propias raíces, como se había hecho en Sudamérica. El trabajo de Pancho Madrigal, Luis Manuel Mercado el de la Paloma y de Efrén Orozco, entre otros son una muestra en este sentido.

Sin embargo, la actividad dista mucho de reducirse a ellos, la semilla está sembrada, ahí están en festivales y grupos que conformarán la gran camada de compositores que se abren paso en la década siguiente.

LAS DEFINICIONES: LOS AÑOS OCHENTA

Tal vez el signo más preciso de este tiempo es la intención de profesionalizarse, formalizarse, de entenderse a sí mismo como grupo, como un verdadero movimiento, pero sobre todo, verse como artistas, como creadores. Las ideologías no se ausentaron, pero cedieron terreno a la estética. La influencia sobre todo de la trova cubana y sus formas musicales, el sofisticado arreglo de la guitarra, la lírica de formas elaboradas, metáforas e imágenes, se convierten en parte central. Los esfuerzos no pierden del todo el romanticismo inicial, pero ahora buscan la consolidación, la creación por sí misma. Se estudia, se profundiza, se ensaya, se escribe «por encargo» sobre temas escogidos que, por supuesto, son del interés de los autores, pero su selección es más razonada, analizada.

Cede terreno también la influencia del llamado folclor latinoamericano, relacionado sobre todo con la música andina. Aparecen en todo caso las nuevas propuestas que beben de este folclor, pero también del rock, de la balada. En todo caso, se da la reafirmación de unos pocos autores y compositores que continúan explorando en los ritmos tradicionales mexicanos. Se suma de manera notable Paco Padilla a este grupo, y se agregan también algunas composiciones de otros artistas.

Se accede a foros que habían sido dedicados tradicionalmente a otros géneros, se realizan espectáculos integrales, se mezcla la noción de alcanzar al público con la de hacer obra, y con la búsqueda de estilos personales. Viene la aparición también, del grupo Tierra Mojada, que marca sin duda el desarrollo y avance del movimiento. Pero también todos estos cambios le han dado y quitado fuerza al mismo tiempo: por un lado, se ha logrado que la gente ponga sus ojos sobre ellos, pero también se han desvanecido un poco otros proyectos; también hay cierta euforia por el grupo y por el trabajo de sus integrantes aún en lo individual, más no parece extenderse ésta hacia el movimiento en general. Se consolidan también los primeros espacios en los medios de difusión masiva, sobre todo en la radio, donde sobresale el trabajo de Yolanda Zamora con su programa *A las nueve con Usted*, que 20 años después continúa.

Cronología

1980 Pancho Madrigal, a iniciativa del Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario A.C. (IMDEC), graba «Si me dejara el tren», acompañando

por Canto Latino. En diciembre de ese año, este mismo grupo estrena su obra más importante, la cantata mexicana «La luna de Simón», en la que participan también Javier Ochoa y Paco Padilla. Es en esta obra donde se revelan como compositores Enrique Ortiz y Raúl Rodríguez. El TEEP organiza el concurso de la canción «Lo que pasa en mi barrio» convocando a diversos participantes de diversos barrios de Guadalajara. Se realizan eliminatorias y la final se resuelve dentro del segundo Festival del Canto Nuestro, quedando como ganadora la canción «Paso al progreso» que hace un juego de figuras entre el avance de la ciudad y la demolición de la Plaza de Toros El Progreso por la creación de la Plaza Tapatía.

Nace La Puerta, foro cultural y librería, con el esfuerzo de Sergio Ruiz y Gustavo Fernández, a quienes más adelante se sumará Avelino Sordo Vilchis. El primero se convierte en productor y durante los siguientes años organiza diversos conciertos con trovadores nacionales.

Luis Manuel Mercado el de la Paloma realiza «La cantata de la migración» con diversos actores del TEEP. En Ocotlán crean la Peña Jacinto Cenobio, misma que tiene una vida breve.

1981 Carlos Díaz Caño, personaje muy significativo en esta región, produce el disco del grupo Salasaica, *Hagamos un trato*, en donde buscan hacer una propuesta propia. Este grupo lo conforman, entre otros, Celia Estrada, Armando Zacarías, Pepe Quezada y Gustavo Ángeles, este último incursiona más tarde como promotor cultural y se convierte en uno de los principales impulsores del movimiento. El TEEP organiza el Tercel Festival del Canto Nuestro, en el Centro de Convenciones, que a partir de 1985 se llamará Foro de Arte y Cultura. Gerardo Ascencio Rubio y Alfredo Sánchez inician la producción y conducción de *Preudio*, programa radiofónico en la XEJB, con un enfoque de revista cultural. Desde ahí se ofrece un espacio de difusión a eventos y parte de las propuestas relacionadas con el movimiento.

1982 Canto Latino graba su disco *Lacasitos*, canción de Enrique Ortiz, Chicoria y Aldo. Se realiza en la ciudad de México el Primer Festival de Canto Nuevo de Canal 13, que es ganado por el grupo jalisciense, Escalón, con la canción «Hermano de la muerte», letra de Rubén Orozco y

música de Alfredo Sánchez. Este grupo estaba formado por Jaramar Soto, Alfredo Sánchez, Carlos Esegé y Arturo Ville, quienes dejan un testimonio de este festival en la grabación de un disco en donde incluyen más canciones de Alfredo Sánchez, «Las flores», de Paco Padilla y «Cronologías de atole», de Juan Carlos Ramírez.

También en la ciudad de México se organiza el Festival Foro de la Nueva Canción ¿Qué onda con la música popular?, donde músicos, musicólogos y concedores se plantean la posición de los creadores frente al compromiso social de la canción. Los documentos de este encuentro llegan a manos de Alberto Escobar que motivado convoca a otros compositores locales para organizarse y replantearse el quehacer artístico frente a la sociedad. Es a finales de este año que se gesta lo que después será Canto Tapatío y Tierra Mojada. El TEEP organiza el cuarto y último Festival del Canto Nuestro. Efrén Orozco graba *Lo que pasa en mi barrio*, producido por el IMDEC.

- 1983 En este año se reúnen muchos de los principales actores del Movimiento de la Nueva Canción: Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, León Gieco, Daniel Viglietti, Óscar Chávez, Gabino Palomares, Chico Buarque, Pete Seeger, Ángel Parra, etcétera, y tras redactar un Manifiesto, surge la iniciativa de crear comités de la Nueva Canción en todo el mundo. Gabino Palomares queda como Secretario Ejecutivo del Comité Permanente de la Nueva Canción Internacional y Julio Solórzano del Comité Mexicano correspondiente. Julio convoca a los artistas jaliscienses a sumarse al movimiento y para dar fuerza a esto, se realiza en Guadalajara el Primer Festival de la Nueva Canción con la participación de un gran número de compositores e intérpretes en tres largos conciertos que se realizaron del 21 al 23 de octubre de ese año. En estos conciertos encontramos diversos participantes, como Paco Padilla, Efrén Orozco, Gerardo Enciso, Ernesto Escobar, Tonal (Eduardo Flores, Alejandro Olmo y Alberto Preciado), Escalón, Salasaica, Luis Manuel y Carlos Díaz Caíto. Durante ese año Pancho Madrigal, Alberto Escobar, Raúl Rodríguez y Enrique Ortiz se reúnen para preparar una plataforma para apoyar y conformar un movimiento local. El 17 de noviembre se organiza un taller de composición en el que participan Pancho Madrigal, Raúl

Rodríguez, Eduardo Flores, Óscar Garduño, Paco Padilla, Fernando, Ernesto y Alberto Escobar, y luego se agregan Enrique Ortiz, Agustín Alfaro y Alberto Preciado. Se organiza también el Primer Concierto de Autores Tapatíos que presenta el dueto Enrique y Raúl.

- 1984 Yolanda Zamora inicia el programa de radio *A las nueve con Usted* y entra como colaborador Alberto Escobar, que a través de este espacio, difunde este género musical.

Poco después se integra el grupo Tierra Mojada, conformado por el propio Alberto Escobar, Raúl Rodríguez, Enrique Ortiz y Paco Padilla. Después se le suman Juan Carlos Ramírez, Alfredo Arroyo, Aarón Sánchez, Eduardo Torres y Derek Bagwell. Debutan el 22 de octubre en el Teatro Degollado de la ciudad de Guadalajara incursionando, por primera vez, este tipo de propuesta en un recinto oficial reservado a la música «cultura». La solidez del grupo, debida en parte a su amplia experiencia, la propuesta fresca pero a la vez trabajada, tanto en la instrumentación como en las voces, convierte la presentación del grupo en un debut poco usual. Hay una respuesta inmediata del público, que no sólo asiste sino que se vuelca sobre el grupo, lo asume como propio y lo sigue.

Muchas de las presentaciones siguientes vivirán experiencias similares. Las canciones se reconocen, se cantan a pesar de que muchas de ellas eran producto de un trabajo muy reciente de sus integrantes, el público las asimila en forma rápida. La oportunidad de integrar a tantos compositores que trabajan tanto de manera individual como colectiva establece una propuesta muy diversa, que va desde las canciones desenfadas y alegres, de Paco Padilla, como «Jícama con limón», «Las flores», descripciones muy bellas de nuestra ciudad y entorno como sucede en «Llueve» (Alberto Escobar y Raúl Rodríguez) o «Don Nicolás» del propio Padilla. Qué decir de «Coincidir», también de Alberto Escobar y Raúl Rodríguez, que se convierte de golpe en un himno para muchos, y más tarde sería difundido a nivel nacional sobre todo por el dueto Mexicano. En el mes de octubre se realiza el Segundo Festival de la Nueva Canción y participan, entre otros, el dueto Nuevo Amanecer —Martha Isabel y Sergio Félix— y Julio Solórzano. A estas alturas los comités de la Nueva Canción no logran despegar y mantener su independencia y poco a poco

pierden la capacidad de convocatoria. Luis Manuel el de la Paloma graba su primer LP (acetato de larga duración).

1985 Nace el sello Canto Tapatío —Juan Carlos Ramírez y Alberto Escobar— con la edición del disco *Tierra mojada* y con la producción de los conciertos del mismo grupo. Realizan ese año trabajos de análisis, evaluación y diagnóstico del movimiento con el Taller de Integración del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). La Peña Cuicacalli, dirigida por Juan José Martínez, se cambia por última ocasión a Niños Héroes, donde en 2005 cerrará sus puertas definitivamente. Escalón edita su segundo disco llamado así, *Escalón*.

1986 Se percibe una mayor actividad de diversos artistas, que van además diversificando las propuestas. El vacío que deja la desaparición de Tierra Mojada, ocurrida en este año, parece abrir la puerta. Canto Tapatío impulsa este trabajo con la producción de conciertos de diversos autores como Gerardo Enciso, Paco Padilla, Eduardo Flores, Julieta Marón, Pepe Quezada, Guillermo Dávalos, Enrique y Raúl, Escalón, Fernando Escobar, Mexicanto, Carlos Díaz Caíto, entre otros. Se comienza también a impulsar diversas grabaciones de discos (Enrique y Raúl, Paco Padilla, Mexicanto, Alberto Escobar).

En este mismo año, Juan Carlos Ramírez recopila algunas de las canciones escritas por él y grabadas por el grupo Viento (grupo pionero en la propuesta de obra original), Escalón y Tierra Mojada. Cabe mencionar que Juan Carlos Ramírez siempre ha jugado un papel importante en este tipo de propuestas, primero como compositor y productor, después como promotor y, por último, como gestor y promotor de leyes y reglamentos a favor de la cultura y en especial de este tipo de expresiones.

El 11 de julio se inaugura un nuevo foro llamado Las Calas en el que participa un grupo entusiasta dirigido por Lionel Fernández, cubano con experiencia en producciones culturales en los Estados Unidos. En la inauguración se presenta Lucía Ramírez acompañada de Alejandro Julián, excelente pianista que dirigía el grupo Tierra Fértil y con el que Lucía grabó dos discos. La propuesta de Las Calas es amplia, pero a su vez toma fuerza porque artistas de diversas disciplinas encuentran eco a propuestas muy diversas, sus iniciativas son bien acogidas e impulsa-

das por Lionel, se transforma en un verdadero centro cultural. Teatro, música, las artes plásticas, el espacio de charla en el café, hasta «la tiendita» con sus artesanías y productos muy variados también convocan al público.

Lionel intenta además, con toda intención, impulsar la propuesta de la Trova. Es así como inicia infinidad de proyectos de apoyo a este tipo de expresiones. Este foro ve algunas de las primeras presentaciones en Guadalajara de artistas como Fernando Delgadillo, Alejandro Filio, Mexicanto y el grupo Tránsito, entre otros.

- 1987 En ese año aumenta la grabación y edición de discos de este género: Mexicanto edita su primer disco *En venta*, en el que participa Alberto Escobar como promotor y coautor. Enrique y Raúl editan *Coincidir*, dejando fiel registro de lo que había sido la sonoridad del dueto, el ensamble de sus voces, trabajo de años e incluso anteriores a la experiencia de Tierra Mojada. Pancho Madrigal graba su *El tigre y el nahual* acompañado del grupo Zazhil, trabajo necesario que recogiera de manera más formal, por fin, otras canciones de su repertorio y diera nueva forma a algunas grabadas con Los Masiosares. El texto de Óscar Chávez en la presentación del disco, así lo deja entrever, «Pancho: tanto rodar por el mundo con la canción sobre el hombro y en la mirada el asombro, que no descansa un segundo en su soñar vagabundo. Ya era hora que el nahual te metiera en su costal, junto al tigre del lugar, y te encerrara a grabar tan siquiera un madrigal».

La disquera RCA, incursiona en este género con una línea denominada Canto Nuevo, que trata de integrar al género como uno más de sus nichos de mercado y para ello parece tratar de maquillarlo. El resultado es más bien burdo: logotipo, imagen, producción no mienten, aunque las propuestas se difunden. Así nos encontramos, por ejemplo, a Gabino Palomares, vestido de frac, en franca pose de portada, aunque igual interpretando «La maldición de la Malinche», «Oh, mi país» o «Satisfaga sus deseos», una crítica mordaz a la televisión escrita por Roberto González.

Canto Tapatío inicia un taller de composición con alumnos de la preparatoria del Instituto de Ciencias en un esfuerzo más por enriquecer el movimiento, la producción y la aparición de nuevas propuestas.

1988 Alberto Escobar graba su primer disco como solista, *Este día es el mejor*. Es claro en él ese esfuerzo por profesionalizar su propuesta. Arreglos, grabación y diseño son cuidados con esmero. Incluye en este disco algunas de sus canciones que formaron parte del repertorio de Tierra Mojada, escritas en conjunto con Enrique Ortiz y Raúl Rodríguez, que son presentadas —como obligaría la circunstancia— bajo nuevos arreglos, personalizando la propuesta. Se complementa dicho repertorio con canciones escritas con David Filio (Mexicanto) y un par, más personales, escritas en solitario. Es un tiempo en que apuesta claramente por la creación colectiva.

De cualquier manera el abanico de los temas que conformarán su obra es ya claramente identificable. Canciones en que habla para todos, un discurso abierto que toca a muchos, que invita o reflexiona de manera directa, para todos, es el caso de «Este día es el mejor», «Y mañana, mire usted...» o «La ciudad en que vivimos», «Sueño loco», no carentes, además, de cierta crítica social. La parte introspectiva, íntima, donde se mezcla el amor, la familia, que parecen ir juntos se encuentran en «De verdad te quiero», «Ya casi te sientes madre» —dedicada a su hija—, «Quisiera correr contigo». Sus dos discos posteriores: *Coincidir* (1995) y *Ciudadano del mundo* (2001), ratifican este enfoque, y también su cercanía con Guadalajara, su ciudad, a la que dedica la ya mencionada «Llueve» que la describe de manera excepcional. «Piedra de río», «Estamos haciendo historia», «Don Martín» narran nuevas facetas de la ciudad. Hay trabajo minucioso de Alberto en la parte literaria, ese tiempo de la creación colectiva parece darle libertad a su pluma, ya después retomaría también la composición de sus melodías.

Hugo García produce un programa de radio con el nombre de *Canto Nuevo* en Radio Universidad, programa que conduce Humberto Ortiz. El INDEC organiza el Primer Festival por la Paz en Centroamérica, en el Instituto Cultural Cabañas, en solidaridad a Nicaragua, en el que participan Armando Chacha, Trivio, grupo de vida muy corta formado por Paco Padilla, Raúl Rodríguez y Enrique Ortiz, participa también Efrén Orozco con Los del Barrio y, debido a un huracán que azota Centroamérica, no alcanza a llegar a tiempo Luis Enrique Mejía Godoy.

1989 Jorge Arau crea otro nuevo espacio, El Granero del Arte. Como parte de su proyecto convoca a realizar un taller de composición que apadrina al cantautor yucateco Sergio Esquivel y que conducen Alberto Escobar y Juan Miguel Portillo posteriormente. Participan, entre otros, Leo Marín, Eduardo Ulloa y Fernando Quintana. El foro sin embargo, no sobrevive por mucho tiempo y con él, el taller de composición.

En ese año Paco Padilla edita, bajo el sello Canto Tapatío, su primer disco como solista *Historia de un bonito lugar*, mostrando ya lo que serán las principales características de su obra. Canciones como la que da nombre al disco, «Versos de los huaraches», «El novenario», «Las flores», «Calles de color» son el centro del trabajo de Paco, donde muestra su capacidad narrativa, su facilidad para captar el entorno inmediato, las tradiciones, usos y costumbres del barrio y de los pueblos. Por otra parte, están también sus baladas, imaginativas o críticas del entorno social que nos va envolviendo: «Sistecozome Sideral», «Nada vale más que la libertad», «Ay Andrés» son un buen ejemplo de ello. Hay que decir, que ésta última formó parte también del repertorio de Tierra Mojada. Como una continuación del TEEP y de la Peña El Borlote se abre El Bodegón en las instalaciones del IMDEC, en la calle Pino, en la colonia del Fresno, e inicia con Las Tandas del Bodegón. Enrique Ortiz graba su disco *Hay quienes* y Adi (Adriana Rodríguez) *Desensueño*.

Las Calas produce junto con Yolanda Zamora un programa radiofónico que se transmitió desde ese mismo foro por Radio Juventud, llamado *Una taza de café*, donde se difunde la cartelera cultural de la ciudad. Este programa se transmitió hasta 1992.

LOS AÑOS NOVENTA: LAS SALIDAS, LA DISPERSIÓN

El señalado esfuerzo por la profesionalización y el giro de los propios movimientos en el plano internacional van dejando huella. Por una parte, se inicia la búsqueda sistemática de nuevos espacios, lugares para presentarse y difundir las propuestas. Se crean nuevos foros en Guadalajara, pero los propios artistas buscan también otros, fuera de aquí. Los cantautores más consolidados, sobre todo, empiezan a «girar» por diversos estados de la República. En

ocasiones, eso mismo provoca huecos en la programación de los foros locales, que se abren para los nuevos cantautores; en otras, estos aparecen «abriendo» los conciertos frecuentes de los más conocidos. Se van formando un nombre, un estilo propio.

Los rockeros levantan la mano: varios de ellos tienen ligas fuertes con los cantautores, y se dan a sí mismos otros nombres como el de «roleros» que parece más amplio, o que integra a todos, por lo menos en el concepto de algunos. La realidad es que las propuestas muestran más que nunca su diversificación, aunque el peso de algunos de los más importantes cantautores a nivel nacional influye a más de alguno de los nuevos creadores, como antes lo había hecho —sobre todo— Silvio Rodríguez.

Se reconocen los autores y compositores de diversas regiones, y vienen los «encuentros de roleros»; Guadalajara fue sede del segundo de ellos. Es un nuevo intento por mostrarse de manera grupal ante el público, si no como un movimiento integrado, sí para confirmar que existe una alternativa frente a la música creada para el consumo, bajo una lógica casi industrial que es cada vez más descarada. Disqueras y medios masivos acaparan la cadena de producción y comercialización, crean y desaparecen artistas, dictan sobre los géneros de moda, unos y otros completan «escuelas para sus artistas», estudios de grabación, sellos discográficos, distribuidores.

Entre la diversificación mencionada, es observable también la ya señalada búsqueda por introducir nuevos elementos armónicos y melódicos. En la mayoría de los músicos, el trabajo sigue centrado en la guitarra: la interpretación de ésta, se hace cada vez más compleja, y hay formas poco usuales que parecen ser una obsesión para algunos. Ya no es la guitarra un instrumento de acompañamiento de la canción, del texto que tiene algo que decir, es también objeto de la creación. Elementos del blues, del rock, progresiones armónicas, trasposiciones al infinito de los acordes, son parte de esta nueva dimensión.

Los ritmos también continúan ampliándose. El bossa ya se había sumado desde los ochenta, dado que existía una predilección por este ritmo en algunos como Enrique Ortiz y Nacho Varela que bebían de la música brasileña, quienes solían traer a su repertorio canciones de esos lares. Hay un regreso también a los ritmos reconocibles como más cercanos, latinos algunos ex-

ploran ritmos más vivos, bailables, hay una cierta conciencia de que deben construir un espectáculo, no sólo una obra para la reflexión.

La lírica sigue también su transformación, es alcanzada por esta misma búsqueda. Surgen —a veces con fortuna, otras no tanto— textos diferentes, la ironía parece ir conformando una parte fundamental del bagaje, si bien parece que va de la mano con un cierto desencanto por lo que se tiene delante. Es parte de una propuesta más amplia, que está también en la literatura.

Cronología

1990 Las Calas es sede del Festival Guadalajara en Zapopan y se presentan Gabino Palomares, Alberto Escobar, Paco Padilla, Raúl Rodríguez, Enrique Ortiz, Tránsito y Amparo Ochoa. Con la venida de Amparo a Guadalajara se le hace un homenaje a Pancho Madrigal con la participación de varios cantautores locales en este mismo centro cultural.

Para la venida del Papa Juan Pablo II a San Juan de los Lagos se invita a participar en el evento previo y en un concierto para la juventud un día antes a Maná, Alberto Escobar, Paco Padilla y Raúl Rodríguez. Este encuentro despierta la inquietud en estos tres últimos de volver a intentar proyectos juntos y, es Lionel Fernández de Las Calas, quien se suma a la promoción y organización de diversos eventos y giras de ellos.

1991 Alberto Escobar, Raúl Rodríguez y Paco Padilla prueban que el concepto y la propuesta de Tierra Mojada no fueron tan efímeros, los continúan y enriquecen desde su trabajo individual, y se reúnen para realizar el montaje de nuevos conciertos con mayores pretensiones. Regresan al Teatro Degollado con dos propuestas, *Un canto por la paz* (marzo) y *Con sabor a Tierra Mojada* (octubre y noviembre). Ésta última la llevan también al Teatro Luis Elizondo de la ciudad de Monterrey. Aparece también una de las primeras producciones del sello Canto Tapatío con el disco *Sueño claro* de Adi Rodríguez.

Nuevas generaciones levantan la mano, La Papa (Víctor Velasco) y El Cerillo (Gerardo Ochoa) crean un dueto con una propuesta personal. Tiempo después el propio Gerardo forma con Luis Estrella Cera y Papel y graban *Amanecer*, que incluye sólo composiciones propias.

Los rockeros. Indispensable en esta cronología es la mención a un nu-

trido grupo de artistas que, ligados de diversos modos al movimiento de música alternativa en Guadalajara, han agregado el toque particular del rock, el desarrollo de «la vertiente moderna» del movimiento, diría Jorge Velasco en su *Canto de la tribu*. Pasó el tiempo de la réplica de la oferta sajona y vino el desarrollo de una expresión más nuestra, que se ligó con diversos ritmos y géneros —sobra decir, que el rock es también más que un género, decenas de variantes conviven bajo el mismo término. El reggae, los ritmos afroantillanos, el blues, el funk, el son, el punk, hasta el bolero y más tarde el rap, se integran en estas propuestas.

Óscar Fuentes es uno de los exponentes fundamentales en estas propuestas más ligadas al rock. Su primer disco es *Cantar absurdos*, al que luego seguirá *Pago por ver* (1993) y *Gato en celo* (1994), confirmando su convicción y dedicación. Más tarde regresará con *Una navaja* (2003), con un estilo más depurado y «filoso».

Gerardo Enciso, varias veces mencionado ya, sigue explorando, experimentando *modus operandi* inherente en él, graba en 1992, *Es la calle, honda...* en un trabajo conjunto con el poeta Ricardo Castillo. Su propuesta particular tiene un eco importante en un núcleo fuerte de público. Gerardo va y viene, a pesar de lo divagado como dice que es él, mantiene un gran respeto por su trabajo. Más tarde encontrará satisfacciones como la grabación —y reconocimiento— de su disco *Tarará* (2003). No olvidar tampoco a El Personal, con su peculiar estilo y fusión de los ritmos más diversos como el reggae, la cumbia y el bolero, que tocaban por diversión, con un desenfado pocas veces visto. Nunca quisieron trascender, lo confesaron en más de una ocasión. Era parte de su filosofía, así lo menciona Andrés Haro, uno de los sobrevivientes. Valga recordar que la muerte de varios de sus integrantes fue la que deshizo al grupo: Pedro Fernández, Julio Hario, luego Lalo Parra. Base también del grupo era Alfredo Sánchez, que sale aquí nuevamente a escena, una figura sin duda importante en el movimiento musical. Ya en su experiencia previa con Escalón y su propuesta experimental, había mostrado sus filias con el rock. Sin embargo, lo encontramos en los proyectos más diversos: *Ars Antiqua* (música medieval y renacentista), *Jaramar*, los mencionados Escalón y El personal, *Los 7k* (con Andrés Haro) y su propio pro-

yecto en solitario que culmina —o empieza— en sus *Primeros pasos* (disco editado en 2005).

Julieta Marón, artista que también aborda géneros muy diversos además de su labor en la conducción radiofónica, dio espacio a diversos artistas de este movimiento. *Por el ojo de la cerradura* fue su programa, realizado por varios años en Radio UdeG. Hasta ahora cuenta con dos discos personales *Mírate* (2000), *Soy lo que soy* (2003).

Cristal Líquido (Fernando Escobar, David Inzunza, Javier Sánchez y Alejandro Portillo); con su fusión, etiquetada alguna vez como «la trova progresiva», incorporó elementos justos del rock progresivo con un sabor de trova, y variantes diversas que a ratos parecían ligarse al New Age, pero también a un pop con reminiscencias setenteras como en *Nostalgias* (1995) y *Apocalipsis* (2001).

Zanate y asociados, proyecto de Ricardo Rodríguez El Zanate, que convoca a grupos corales y compañeros de la escuela de música sacra, para producir un sonido marcadamente progresivo, potente, pero con elementos del canto gregoriano y la música coral. Cuenta con dos producciones, *Réquiem* (2001) y *Ehécatl* (2003).

José Fors es punto y aparte. Este artista —pintor y músico— nacido en La Habana y radicado hace muchos años en Guadalajara, ha sido punto de referencia para muchos, como lo confirman además sus múltiples colaboraciones con varios de los antes mencionados: El Zanate, Gerardo Enciso, Cristal Líquido. Su actitud irreverente, pero al mismo tiempo seria frente a su trabajo, su estilo y manejo de la escena, hablan de un sujeto inteligente que ha sabido ir construyendo a su modo un proyecto a veces personal, a veces colectivo. Aquella primera propuesta de *Duda Mata* —que produce un disco casi mítico del rock en México—, el paso por la banda Cuca, más ligado al metal y sus múltiples subgéneros, hasta el proyecto Forseps, que revela una faceta más personal, introspectiva, experimental, pero que se convierte de nuevo en un proyecto de una banda y su regreso al metal: todas son etapas que revelan esta actitud creadora e innovadora de José Fors.

1992 Continúa la dinámica del año anterior, son tiempos de producción conjunta y ricos frutos. El Teatro Degollado recibe dos importantes espec-

táculos: Piedra de río, dentro de un evento denominado Homenaje a la música tapatía y 5 siglos y un canto, en los que, convocados por el ayuntamiento de la ciudad, se reúnen de nuevo Alberto Escobar, Raúl Rodríguez y Paco Padilla para componer las canciones y realizar el espectáculo de homenaje a la ciudad de Guadalajara. Montajes escénicos, y coreografías especiales se integran a los conciertos.

En abril Las Calas cierra sus instalaciones y el foro ubicado en avenida Tepeyac 1156. Uno de sus últimos proyectos son una serie de conciertos con Alberto Escobar, Paco Padilla, Raúl Rodríguez y Tania Libertad para obtener fondos para los damnificados de las explosiones del 22 de abril y en diciembre de ese año. Cristina Barba crea Sólo Bohemios, que aunque no tiene el enfoque de los anteriores foros, se abre en forma frecuente a este tipo de propuestas.

1993 Surge La Peñita bajo la iniciativa de Alberto Preciado y Sandra Schwimmer, una opción para la música y los compositores alternativos e independientes. En este espacio se presentan muchos de los artistas locales, nacionales e internacionales como Tania Libertad, Vicente Garrido, Mexicanto, David Haro, Marcial Alejandro, Amaury Pérez (Cuba), entre otros.

Comienzan también a darse a conocer cantautores como Fernando Delgadillo, Alejandro Filio, Yahir Durán y Gerardo Ochoa. Mientras tanto coexisten en la ciudad otros cafés cantantes como el Café Quetzal y Café Relieve con la presencia de cantores y cantautores como Óscar Fuentes, Andrés Huerta, Genaro González, Gabriel Hernández y Leo Marín.

Jaramar hace su entrada a escena con el que será el primer disco de una iniciativa exitosa como pocas: *Entre la pena y el gozo*. Su proyecto ha alcanzado el reconocimiento y la presencia en foros internacionales, de manera continua. En este sentido, Jaramar tiene un lugar aparte. Está vinculada al movimiento de la música alternativa de muchas maneras, no olvidar que en sus inicios tiene participaciones relevantes con el grupo Viento de Juan Carlos Ramírez, después con Escalón, al lado de Alfredo Sánchez. Su paso también por Ars Antiqua resulta fundamental, ya que le permite la experiencia del gozo de la música medieval y renacentista que

marcarán de manera definitiva su proyecto personal. Si algo parece caracterizar su trayectoria como solista es la búsqueda permanente; al tiempo que respeta, construye un estilo propio, muy personal. Cada nueva producción confirma esta posición, aborda la música sefardí, la medieval y renacentista en el disco mencionado y en segundo *Fingir que duermo* (1995); luego se acerca a la poesía de Netzahualcóyotl en *Si yo nunca muriera* (1997), de nuevo con la música y dirección de Alfredo Sánchez. Borda luego sobre diferentes regiones, al tiempo que ofrece una mirada a nuestras raíces en *Lenguas* (1998) y en *A flor de tierra* (1999). Toma después la poesía femenina de varias épocas para darle nueva vida en *Nadie creará en el incendio* (2002). Aparecerán por último *Travesía*, compilación de 10 años de carrera y *Duerme por la noche oscura* que contiene canciones de cuna de diversas partes del mundo, producido por el Fondo de Cultura Económica. Cada uno de estos trabajos van siempre cargados de sonoridades que son una mezcla abierta, juguetona de los instrumentos tradicionales y de la electrónica, para luego abordar sonoridades más acústicas en la etapa de estos últimos años.

1994 En el mes de mayo se presenta el espectáculo Guadalajara mi ciudad a cargo de Paco Padilla y Alberto Escobar. Y en el mes de octubre se ofrece un concierto conjunto con Mexicanto, Fernando Delgadillo y Alberto Escobar. Andrés y Carmen Huerta abren un nuevo foro, El Solar que es una opción más para la música alternativa y coexiste a la par de La Peña Cuicacalli, La Peñita y los mencionados cafés cantantes Quetzal y Relieve. Mientras tanto Paco Padilla presenta su disco *A la cola*.

Sheila Ríos graba *Luz de mar*, un disco con canciones que confirman su relación con la trova, donde se le ha visto por años en los escenarios y en las grabaciones con los artistas más diversos. Alejandro Filio, Enrique Ortiz, Juan Carlos Ramírez, Paco Padilla, Fernando Delgadillo, Fernando Quintana, Juan Miguel Portillo, y la propia Sheila conforman el grupo de compositores.

1995 Es un año muy prolífico, aparecen nuevos espacios radiofónicos y varias producciones discográficas. En el mes de marzo Hugo García invita a Ernesto Urzúa y Carmen Sosa y arrancan el programa Radio Universidad, *El Tintero* —una experiencia entre la palabra y la música (sábados

de 17:00 a 19:00 horas). Desde ahí se promueve y difunde el trabajo de cantores alternativos e independientes.

Para el mes de agosto Sergio Bross hace lo propio en Promomedios Radio (Triple AAA, sábados de 8:00 a 10:00 horas), iniciando el programa *Entre Amigos* con la intención de transmitir, en una estación comercial, el tipo de música «para pensar», como él la describiría. Unos meses más tarde Fernando Escobar se incorpora en la conducción y producción del programa.

En materia de producciones discográficas, Óscar Fuentes lanza *Gato en celo*; Leo Marín *Al otro lado de la ciudad*; Alberto Escobar *Coincidir*; Efrén Orozco *De todo canto* y Cristal Líquido *Nostalgias*, muestra clara de la evolución y diversificación señaladas.

- 1996 Francisco Barrios El Mastuerzo (ex Botellita de Jerez) comienza a «sembrar» la idea de hacer un encuentro de roleros (cantautores) con la idea de «contaminarse», intercambiar experiencias, enriquecerse, «encontrarse» mutuamente con otras artistas con inquietudes muy similares. La idea comienza a tomar mayor fuerza en todos los foros de la república mexicana a donde El Mastuerzo se presenta. La idea va creciendo como «una bola de nieve».

En este mismo año se producen *Sin más promesas* de Ortiz y Segovia (Enrique Ortiz y Alejandro Segovia), dos autores con una presencia muy diversa en el medio pero que no se reflejaba en las grabaciones, no al menos de su obra personal, en particular en el caso de Segovia. Se editan también *Locuras de mujer* de Alejandra Tafich y el libro *Coincidir* de Alberto Escobar.

- 1997 Convocados por Francisco Barrios El Mastuerzo se realiza el Primer Encuentro de Roleros, en la Ciudad de México, con la participación de más de cien cantautores de la república y con repercusiones importantes en el ámbito artístico independiente, alternativo y emergente del país. En este mismo año, Alfredo Saras concibe y realiza el ciclo de canción de autor Voces de Interior en la Casa Cultural Origen: convoca a tres cantautores, casi siempre locales, el último viernes de cada mes, haciendo pública la invitación a la comunidad. El ciclo perdura durante todo el año de 1997 con muy buena aceptación, aunado a las grabacio-

nes en vivo que ahí mismo se registraban, que luego se transmitieron en algunos espacios radiofónicos, para dar a conocer a los medios y público en general nuevos talentos y creadores locales.

Pancho Madrigal y Paco Padilla son reconocidos con la medalla Francisco Medina Ascencio, premio estatal otorgado a artistas jaliscienses con arraigo popular. Son dos artistas polifacéticos, aspecto que se resalta en la entrega del premio. De Pancho ya se ha comentado que es pintor, cuentista, caricaturista, escultor y compositor. Paco, es alfarero de tradición pero también de escuela innovadora, de propuesta —al igual que en su música—, continuidad e innovación juntas. Junto con el premio, ambos artistas reciben discos, hechos a manera de compilación, donde autores diversos interpretan sus canciones: *Pancho Madrigal y sus intérpretes*, una compilación dirigida por Modesto López a través de Discos Pentagrama y *Nomás de un lado*, firmado por «amigos de Paco Padilla», grupo de cantautores e intérpretes, la mayoría de ellos locales, que se suman a este homenaje a Paco Padilla y Pancho Madrigal. Paco edita además su disco *Cómo poder decir*.

Por desgracia, cierra sus puertas La Peñita, que se había convertido en un espacio importante para los artistas, ya que abrió su espacio a muchos de los cantautores de nueva generación. Puesto que el público asistía de manera irregular, el proyecto no pudo continuar.

- 1998 Después del gran impacto que tuvo el primer Encuentro de Roleros en la ciudad de México, se comienza a rumorar que el siguiente se hará en Guadalajara. El ánimo y el entusiasmo de los músicos emergentes crece, Alfredo Saras hace cabeza en la organización, coordina un equipo de trabajo principal, conformado por el propio Alfredo Saras, Óscar Fuentes, Leo Marín y los entonces dirigentes de la entonces Casa Cultural Origen (Candelario, Diana y Juana María).

Se conforma de tres conciertos públicos (plazas y auditorios del Ayuntamiento) y tres conciertos privados (bares y peñas) cada noche. Una rueda de prensa el primer día y una rueda de prensa con conclusiones. Una mesa de diálogo cada día durante las mañanas, con temáticas diferentes que iban desde «producciones discográficas», «la radio, los medios y los artistas», hasta talleres como armonía (con Nacho Varela) y

letras (con Raúl Bañuelos). Se realizó una memoria en tres casetes de lo que se pudo recuperar de las grabaciones en vivo.

Este Segundo Encuentro de Roleros reunió también más de cien cantautores del país, reforzando el impacto que había tenido ya, en la comunidad artística (musical) independiente, alternativa y emergente, el primer encuentro el año anterior. Estos dos encuentros marcan un hito importante en el acontecer artístico alternativo al encauzarse y obtener un rumbo común y reforzar esfuerzos en la producción musical independiente. Surgen nuevas alianzas entre cantautores, se enriquecen trabajos gracias al intercambio de experiencias entre «la vieja» y la «nueva guardia». Se inyectan nuevos bríos para consolidar y lanzar toda una nueva generación de cantautores. Se dice que ochenta por ciento de las producciones que han surgido en los años recientes (hasta el 2005) son producto o tienen una gran influencia de los contactos, intercambios y experiencias vertidos y surgidos en los encuentros. Autores como Alejandro Chávez El Twinky, Álvaro Abatía, Daniel Gutiérrez, Carlos Mariscal Colima, Eduardo Ulloa, Leo Marín, Andrés Huerta, Fernando Medina Ictus, Gonzalo Ceja, Chico González, Rodrigo Solís, Francisco Barrios Mastuerzo, Gabino Palomares y Alfredo Saras son algunos de los participantes de estos encuentros.

En este año aparece el libro *Romancero* de Pancho Madrigal. Yahir Durán, que había sido uno de los jóvenes cantautores con mayor presencia y continuidad desde años atrás, logra editar su primer disco *Disímbolos*. La propuesta es rica y variada, y está presente la influencia —que él mismo reconoce— del taller de sensibilización a la creatividad impartido por el poeta Ricardo Yáñez (1994-1998). Esta experiencia resulta trascendente para su carrera, y además le permite acercarse a la poesía de autores jaliscienses.

- 1999 En marzo de este año Valeria Guzmán arranca el programa *Cantamares de Aguatinta*, transmitiendo los martes y los jueves de 19:00 a 20:00 horas por la XEJB AM y difundiendo el trabajo de nuevos cantautores, muchos de ellos surgidos en los dos encuentros de roleros anteriores. Se graban *Sueño y quimera* de Eduardo Ulloa, *Somos más* y *Relámpagos del alma* de Paco Padilla. En este año cierra El Solar.

En este mismo año aparece también el disco *Definiciones* de Raúl Rodríguez, confirmando que, a pesar de su ausencia de las grabaciones (no lo hacía desde *Coincidir* en 1987 con el dueto de Enrique y Raúl) su labor como compositor sigue vigente. No olvidar que Raúl hizo la música de algunas de las canciones importantes de Tierra Mojada como «Coincidir» y «Llueve». En esta grabación aparecen «Ángel de invierno», «Hemos de llegar», que el propio Raúl considera como de las más representativas de su obra, al ser de su completa autoría (música y letra), y agrega a esta lista «Definiciones» que da nombre al disco, y que tiene letra de Miguel Ángel Sola.

Es justo este trabajo, como compositor, musicando poemas y textos de otros, el que le conecta de manera particular con una parte del público, que se apropia de canciones como «Dolor» (letra de Virginia Guillén), «Creo en el hombre» (letra de A. Figueroa), «Por encontrar el amor» (de Miguel Ángel Sola), y de la dulzura y ternura de «Para esos días» (poema de Álvaro Gómez). Raúl Rodríguez es, sin duda, una de las mejores voces de la trova, con una tersura extraordinaria, pero firme al mismo tiempo para expresarse.

Vilma Soto es otra figura frecuente de los escenarios y de los estudios. Intérprete que recurre a un repertorio diverso, con alguna preferencia por los cantautores españoles y por su director musical y «compositor de cabecera», Eduardo Ulloa («La moneda», «Sobre el azul del mar»). Sus presentaciones en la Peña Cuicacalli se caracterizaron por incorporar la sonoridades diversas como violín (José Luis Fuerte), violonchelo (Humberto Ramírez), así como sonidos del «jazz» con el saxofón (Raúl García Teruel), percusiones y bajo ocasionales. La esencia, por supuesto, es la privilegiada voz de Vilma, todo esto confluye en presentaciones espectaculares y exquisitas. Apoya con su voz y coros grabaciones diversas de Alejandra Tafich, Cristal Líquido y Fernando Escobar. Tiene varias producciones personales, sobresaliendo *Toda de ti*, con la producción de Fernando Quintana, en donde incluye canciones de Eduardo Ulloa y otros, así como un tema de su autoría, que le da nombre al disco.

2000 Enrique Ortiz arranca y conduce el programa *El portal de las delicias*, transmitido los sábados al mediodía por Radio Metrópoli y abarcando

crónicas, noticias y comentarios propios sobre el acontecer artístico cultural de la ciudad. En este año aparecen los discos *Con división política y sin nombres*, de varios autores seleccionados de los dos encuentros de roleros anteriores y producido por Juan José Rodríguez, *25 años cantando* de Enrique Ortiz y *Xaliscantos* de autores varios. Raúl Rodríguez renta el mismo espacio donde años antes estuvo el foro, galería y librería La Puerta y lo reabre por un tiempo con el mismo nombre. En la primera mitad del año 2003 lo traspasa a Luis Linares, quién a su vez le cambia el nombre por La Puerta 22 y le da un giro hacia el rock y el jazz.

Hace su aparición en la escena Fugazi Records, compañía independiente, fundada por Javier Sánchez (Cristal Líquido), dedicada en principio al rock —Abraham Calleros, La Roca, Cristal Líquido y Gerardo Enciso son sus primeras grabaciones—, pero que integrará a su catálogo con el paso del tiempo las producciones más diversas, desde los mencionados, pasando luego por Julieta Marón, Jaramar, Fernando Escobar, Forseps, Enter y Azul Violeta.

- 2001 El 6 y 7 de julio el Ayuntamiento de Tlaquepaque, Jalisco, convoca y realiza el Primer Festival de Canto Nuevo, con la participación de Gabino Palomares, Alejandro Santiago, Gustavo Lastra, Paco Padilla, Yahir Durán, Alberto Escobar, Gonzalo Ceja, David Filio, Juan Pablo Villa y Alfredo Saras. Este evento logra un impacto importante en el acontecer local en materia de cantautores, al reunir a algunos de los más destacados de los tiempos recientes. En este mismo año se inicia el Taller de la Canción del ITESO, coordinado por Humberto Castorena y generando movimientos e inquietudes muy importantes en los nacientes cantautores. Surgen *Hoy que no sé* de Eduardo Ulloa; *Ciudadano del mundo* de Alberto Escobar; *Atando cabos* de Paco Padilla; *Apocalipsis* de Cristal Líquido; *Sillón de la paz* de Luis Ku y *Tarará* de Gerardo Enciso, uno de los discos más significativos de la escena del rock nacional en ese año. Es también el tiempo de la nueva presencia de Arturo Cipriano con su *Mitote*, acompañado de Isabel Tercero, quienes producen en Guadalajara *Atásquense 'ora que hay lodo*, y confirman al año siguiente grabando en esta misma ciudad parte de su *Geografatura*.

Sheila Ríos graba *Con toda el alma*, en su faceta de música ranchera, mexicana que venía trabajando en los últimos años, donde se le recuerda en constante mancuerna con Paco Padilla. Sheila muestra además en este disco, varias composiciones de excelente factura: «Canto Alegre» (con Gustavo Orozco, otro rockero, exguitarrista de Sombrero Verde, que ha rondado en forma permanente al movimiento, apareciendo en diversas grabaciones y conciertos), «Ángel de luz,» «Con toda el alma», «Pedazo de cielo».

2002 En enero de ese año Alfredo Saras abre Rojo Café, espacio de expresión, un esfuerzo por ofrecer a la ciudad un espacio donde artistas en desarrollo puedan mostrar y crecer su trabajo. El concepto abarca otras disciplinas además de la música como el teatro, la danza, artes plásticas, letras y astronomía. Va convirtiéndose poco a poco en el espacio preferido de muchos artistas. El sabor íntimo que se logra en las presentaciones, su terraza sobre la avenida José Guadalupe Zuno, en plena zona Chapultepec, el esfuerzo y atención constante de Alfredo Saras, por responder a demandas, necesidades y propuestas y, por supuesto la respuesta de los propios artistas locales, nacionales y varios extranjeros van conformando un espacio sólido, querido también por el público. Se realiza en julio el Segundo Festival de Canto Nuevo, nuevamente convocado y organizado por el Ayuntamiento de Tlaquepaque, Jalisco, y de nuevo con el concepto y dirección operativa de Alejandra Zúñiga que ya había tenido un foro propio denominado El ánimo de San Pedro, café cantante ubicado en pleno centro de Tlaquepaque. Esta vez participan Fernando Padilla, Gerardo Enciso, Armando Rosas, Óscar Fuentes, Julieta Marón, Paco Padilla, Gonzalo Ceja, Gabino Palomares, Fernando Escobar, Andrés Huerta, Pancho Madrigal, Raúl Rodríguez, Yahir Durán, Juan Pablo Villa y Alfredo Saras. Vuelve a crecer el entusiasmo del público local al ver reunidos a más de una decena de cantautores nacionales de la canción contemporánea.

Alejandra Tello arranca el programa radiofónico *El Escaparate*, transmitido por XEW Radio que difundía la cartelera cultural de la ciudad.

En este año también aparecen los discos *Corridos pendencieros* de Pancho Madrigal; *Acerca de Soñar* de Yahir Durán; *Colibrí de ausencia*, *Ka*

Nehuatl, Lo vital de la muerte y Mazehualli de Luis Manuel el de la Paloma.

2003 Alejandro Filio, que radica en Guadalajara desde años atrás, presenta los discos *Con tus ojos* y *Mujer que camina* en el Teatro Degollado. Aparecen, además, los discos *Una navaja* de Óscar Fuentes y *Corridos pendencieros II* de Pancho Madrigal, donde sigue mostrando ese agudo ingenio que a la vez retrata a personajes que parecen recordarnos a otros sacados de la literatura, pero también del pueblo, de los modos de ser, usos y costumbres de la gente.

Eduardo Ulloa edita *Su propia voz*, decide hacerlo no sólo de manera independiente, sino que además lo distribuye en forma gratuita, en parte, por un cierto desencanto con la distribución de la música, pero en buena medida, convencido de que su música es para la gente, a quien le interese escucharla.

Aparece también *Relámpagos del alma* de Paco Padilla, confirmando la madurez de este cantautor, pleno de canciones muy suyas, muy nuestras, por tanto: «Caballito tequilero», «Viernes de Dolores», «Pica, pica Yahualica», «La calaca», «Rulfeando», «Las jugosas», esta última dedicada a las vendedoras de jugo en los mercados. Está también el corrido dedicado a la cantina La Fuente y «Calandriero». En conjunto, todo un retablo de escenas y referencias de la ciudad, su entorno y de México en general.

Se edita también *La feria*, un disco homenaje, producido por el Comité Central de la Feria de Zapotlán, a Juan Octavio Espinoza Arreola El Pato Arreola, músico de Ciudad Guzmán, fallecido en ese año. El disco recoge 17 canciones suyas.

Para el mes de septiembre, Adriana Lozano y José Luis Vázquez abren Casa Tonalí, «buscando ofrecer a la comunidad artística, especialmente de Jalisco, un lugar para presentar su obra». El concepto es, de nuevo, el de un centro cultural, con espacios de galería, rincón de lectura y el infaltable café. Se ubica en pleno centro de la ciudad, en la calle Prisciliano Sánchez 164. El empeño, la apertura y disposición de sus dueños y promotores, van abriendo espacio, conectándose, sobre todo, con nuevas generaciones de cantautores de diversas partes del país.

En este mismo año Alejandra Zúñiga, junto con otros promotores culturales, crea Casa Libertad, aunque lamentablemente su vida fue muy corta.

- 2004 Yahir Durán edita un disco grabado en vivo, *Cascarita en directo*, que registra de buena manera parte de su hacer en el escenario, la soltura que ha adquirido, lo refinado de su técnica y su voz. Sus canciones caminan hacia ritmos «más pegajosos», hasta bailables e intenta nuevas vías para tomar contacto con el público. El disco es grabado en vivo en el Rojo Café en la primera mitad del año 2003. Pentagrama lo edita en 2004. También Leo Marín edita un disco que venía trabajando desde hace tiempo, *Yo quiero estar aquí*. Son notables las variantes en su propuesta: canciones de ritmo vivo, alegre como «Hormigas en la piel», o el juego imaginativo de la historia que construye en «Vengo del Sur», son muestra de la creatividad de Leo.

También se edita *En este viaje* de Fernando Escobar que recoge canciones de diversas épocas, pero sobre todo de la etapa posterior a Cristal Líquido. La riqueza en la participación de diversos arreglistas, como Alejandro Segovia, David Inzunza —que recogen parte del sonido del grupo—, Manel Camp, Josep Mas Kitflus, dan vida a un disco singular. De la fuerza a la ternura se navega en el disco con canciones como «Historia Personal», «Dos silencios» y «Mil batallas» que se mezclan con «17 años», «Es tan difícil» o «Tierna muerte».

Hay también una segunda edición de *Nomás de un lado* de los Amigos de Paco Padilla, aquel mencionado disco grabado con la excusa del homenaje que recibiera Paco en 1997. Se consolida el proyecto del Centro Cultural Mixcoacalli, foro donde se presentan diversas expresiones musicales, entre ellas —y con fuerte presencia— la trova.

- 2005 Cierra la Peña Cuicacalli, foro fundamental en el desarrollo del movimiento de canción y música alternativa. Después de la muerte de Werny —Werner Kleiner— (2003), que había dado solidez y estabilidad al proyecto, aún a pesar de ampliar el espacio a otros géneros —aspecto muy criticado por muchos, pero clave en la permanencia de la peña—, el foro fue decayendo. Hubo esfuerzos por parte de Alejandra Tafich —junto con Enrique Ortiz— por darle nueva vida. Al final, fue pasada de

mano en mano durante lapsos muy breves, hasta que un nuevo dueño la cerró para dar paso a un foro radicalmente distinto. Vaya pues nuestro reconocimiento a los diversos actores de este foro, desde su fundación hasta su cierre, por sus casi 30 años de historia.

El colectivo que operó el Mixcoacalli durante el año 2004 se dividió en el 2005 y los conciertos los continuaron realizando bajo el nombre de Red Insurgente.

Aparecen los discos *Un mito más* de Luis Ku, *Primeros pasos* de Alfredo Sánchez y *Tu sombra en el portal* de Eduardo Ulloa.

Se cierra el telón... por ahora.

Difícil concluir un trabajo así, sin arriesgar la opinión, sin caer en el juicio fácil y resistir además a la tentación de poner punto final a una historia que, según creemos y deseamos, tiene aún muchas páginas por escribir. Vayan pues estos párrafos finales a manera de comentario que intenta abrir, una vez más, canales de diálogo, de reflexión conjunta.

Nos parece encontrar una ambivalencia en nuestra observación y sentimiento. Por un lado, la riqueza existente, redescubierta a través de esta exploración, la expectativa de nuevas propuestas y cantautores que aún tienen mucho por definir y construir en su obra; de otros que, sin duda, han conseguido destacar por su trabajo, por su calidad, por algunas de sus canciones que han formado parte, poco a poco, de la vida de otros. Esta tendencia crea un espacio que explora y borda sobre diversos géneros, pero que intenta mantener y construir ante todo, una propuesta alternativa, frente al embate del mercantilismo, este nuevo rey Midas, que no parece haber descubierto aún las consecuencias de su ilusión de riqueza.

Por otro lado, la sensación de que, al menos en cierto sentido, el movimiento no ha sido tal, se ha deslizado de manera errática, muchas veces de forma absolutamente personal, para luego encontrarse —al menos por momentos— como grupo y valorar el esfuerzo común, gozar y alimentarse del trabajo de los otros. El ir y venir de los foros, las dificultades para presentarse, para alcanzar al público, para producir, editar sus canciones. El desapego, en algunos, de la visión y compromiso originales, enmarcado en una historia que les dice ya muy poco. Ilustrativo de esta percepción es también el texto de

Alejandro Segovia, que nos hizo llegar entre sus notas, durante la realización de este trabajo:

Lamentablemente, el movimiento en México, oscila entre la difícil tarea de subsistir y la lucha contra la inefable mediocridad que se empeña en permear al país en cualquier ámbito cultural, político y económico. Cada vez son menos los foros y quienes logran triunfos importantes, se revisten de un halo de arrogancia que sólo distorsiona y separa, que demuestra tácitamente que, de haber un movimiento legítimo, no habría esfuerzos aislados, tendríamos todos, una lucha en común.

El texto es, a la vez, una autocrítica al movimiento y un llamado. Nos sabemos navegando entre el desconsuelo y la esperanza, por una línea muy tenue, que nos ha permitido probar ambas caras de la moneda: ojalá nos invite al final, muy en serio, a retomar el esfuerzo conjunto, la lucha en común que menciona Alejandro. Que podamos decir, como lo hace Julieta Marón en la dedicatoria de su disco *Soy lo que soy* —título muy sugerente para el tema que tocamos:

A todos los aferrados, que no se rinden por nada.

A todos aquellos que han creído en sí mismos, aunque nadie crea.

A los que se arriesgan, aunque pierdan.

A los que pierden, y lo siguen intentando.

A los que aún con portazos, tocan puertas.

A los que si no hay luz, navegan en la oscuridad
y aunque el día esté nublado, saben que el sol saldrá.

A los que vuelan, aún sin alas... porque al volar brotan alas
y a los que aman la música, más allá de las estrellas.

UN APUNTE FINAL

En la certeza de que la elaboración de este artículo a resultado un excelente ejercicio para la memoria y para la autocrítica, así como para el trabajo en equipo, queremos manifestar que, después de varios meses de organización, investigación, entrevistas, intercambios, etcétera, seguimos conscientes de nuestras limitaciones, pero también de la buena voluntad y el deseo de haber

retratado, aunque sea burdamente, esta historia mínima de la trova jalisciense, de la cual hemos formado parte.

Seguramente habrá omisiones dolorosas y juicios parciales. No han sido con intención, lo aseguramos, bienvenidos el complemento de información y la corrección. Estamos ciertos, por otra parte, de que este material resultará de mucho interés para quien, dentro de algún tiempo, con los recursos suficientes y la formación adecuada, intente escribir una más de las páginas de la historia del acontecer jalisciense.



Alfonso y Rigoberto Guerrero Sánchez de Toncho Pilatos

EL ROL DEL ROCANROL EN GUADALAJARA

JULIO ALBERTO VALTIERRA

UN JARABE DE ROCK TAPATÍO

¿Rock tapatío?, ¿a poco? ¿Qué Guadalajara no es la capital de la música vernácula? ¿Qué Jalisco no es la cuna del tequila y los mariachis? ¿Qué los jaliscienses no son los creadores de *El jarabe tapatío* y *El son de la negra*? Pues sí, pero definitivamente música folclórica no es lo único que sabemos hacer. Desde hace cuatro décadas aquí en Jalisco y en su capital Guadalajara, tan lejos de la sensatez y tan cerca de la moral conservadora, existe un movimiento rockero que orgullosamente lleva la etiqueta «hecho en Guadalajara», pues desde hace más de 40 años La Perla Tapatía ha sido semillero de buenos rockeros.

En este texto hablo de los orígenes y de la evolución del rock en Jalisco, y para ello simplemente me basé en aquello que a mí me tocó vivir por ser un adolescente tardío. Y es que por mi edad os puedo asegurar que me ha tocado crecer y padecer a la par que el rock local. Pero como se sabe, la memoria es flaca, por lo tanto, lo que voy a contaros tiene un mínimo de orden y un máximo de libertad. ¡A ver qué sale!¹

¿Por qué a lo largo de la historia del rock mexicano ha habido grupos tapatíos que han destacado incluso internacionalmente? Podría dar muchas

¹ Sé que no es posible ser exhaustivo. Seguramente en diversos puntos de Jalisco han existido y existen más rockeros con suficientes méritos para haberlos incluido aquí. Sé que mientras estas páginas se publican, otros estarán engordando y engrandeciendo el acervo rockero jalisciense. Vaya una disculpa a todos los nombres y grabaciones omitidos. En este ensayo, pues, no están todos los que son, pero sí son todos los que están.

explicaciones. Por ejemplo, podría decir que siempre ha habido músicos muy fregones por acá, porque la lejanía de la frontera gringa nos hace tener una visión más fresca y vanguardista; que tenemos una influencia natural de los mariachis; que tomar tequila directamente de los alambiques y comer tortas ahogadas con salsa de chiles de Yahualica nos hace ver las cosas como realmente son..., que si las arañas... Pero como eso sería echarle mucho limón a nuestro pozole, mejor repasemos la historia del rock tapatío.

Pero antes de entrar de lleno al rol del rocanrol en Guadalajara me parece que resulta imprescindible comenzar por el principio. ¿Y cuál es el principio? Pues el nacimiento y evolución del rock, su llegada a México y su posterior aparición en tierras tapatías, ya que desde mi punto de vista estas son historias que corren paralelas y no se puede entender la una sin la otra; además, de esta forma tendremos un marco contextual que nos permitirá apreciar en su justa dimensión el rock «made in Guanatos».²

¿Estás listo para rolarla por estás páginas?

LA PIEDRA COMIENZA A RODAR

El nacimiento del rock & roll

Según relata el escritor mexicano José Agustín (1985), el rock & roll nació oficialmente en 1954, año en que el grupo norteamericano Crew Cuts —integrado por blancos— sacó al mercado la versión de *Shh-Boom*, éxito original de los Chords, grupo que estaba formado por negros. En este mismo año, se estrenó la película *Black board jungle*, cuya banda sonora incluía la canción «Around the clock», en la cual Bill Haley y sus Cometas hacían público el nuevo ritmo.

² Uno de los primeros jaliscienses en poner en alto el nombre del estado en la escena rockera internacional fue Carlos Santana, nativo de Autlán, que a finales de la década de los sesenta cosechó sus primeros grandes éxitos en los Estados Unidos. Sin embargo, como su carrera la ha desarrollado fuera del país, Santana no será incluido en este ensayo. Tampoco será analizado aquí el trabajo de grupos como Kenny y los Eléctricos o Santa Sabina, que si bien es cierto incluyen en sus filas a dos destacadas cantantes tapatías —Kenny Avilés y Rita Guerrero, respectivamente— estas agrupaciones nacieron y han evolucionado básicamente en el DF.

Sin embargo, años antes, los negros de Estados Unidos ya habían prácticamente inventado el rock & roll en su modalidad de rhythm and blues, ritmo que a su vez tomó muchos elementos del blues, del jazz, del soul y del folk. Ante el repentino y creciente auge de esta música, los blancos tomaron las canciones negras de más éxito, les quitaron la grasa y el color, les pusieron sabor a blanco y las sacaron al mercado. Este fenómeno se repitió incontables veces con canciones de Chuck Berry, Little Richard, Fast Domino y muchos más.

Dos años después de «Around the clock» surgió el primer y más clásico *sex simbol* del rock & roll: Elvis Presley, *El Rey*, que propagó el movimiento al otro lado del océano Atlántico y proyectó el rock & roll a nivel mundial.

Así nació el rock & roll como un fenómeno popular y, ¿por qué no decirlo?, como un fenómeno de masas que se extendió rápidamente por Estados Unidos cuando los jóvenes americanos, superada ya la crisis económica de posguerra, empezaron a constituir un grupo con poder adquisitivo, con gustos y personalidad distintos a los de sus padres.

La juventud norteamericana de la década de los cincuenta nació a finales de los años treinta y principios de los cuarenta por lo que le tocó vivir una infancia bélica; sufrió las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial; además, era una juventud resentida y cuando estalló la guerra de Corea explotó contra ella, protestando, que encontró en el rock & roll un magnífico medio de escape y desahogo. Ese fue el nacimiento social del rock & roll, pero ¿cómo reaccionó la sociedad? Simplemente llamó a los jóvenes «rebeldes sin causa». El rock trajo consigo una nueva filosofía, un cambio, una revolución, un despertar y una nueva cultura juvenil expresada como contracultura.

Esta nueva música clásica, como la definió el escritor José Agustín (1985: 73), fue creciendo de una manera directamente proporcional a las cabelleras y de una manera inversamente proporcional al largo de las faldas; se introdujo en la vida de las comunas, predicó que las drogas con amor y paz son buenas; se enroló en Vietnam, adquirió velocidad y se vistió de virtuosismo, cambió su indumentaria y, con los pelos de punta, vomitó con los punks; asaltó las pistas de las discos y echó a danzar de espanto a los viejos rockeros; delató el totalitarismo del rock y fue juez y verdugo de sí mismo.

Con el paso de los años, el rock se ha convertido en uno de los géneros de música popular que más escuchado en el mundo. Hay que admitir (duélale

a quien le doliere) que el rock es quizá la música con más aceptación entre la juventud de todo el planeta, pues ni siquiera los chavos de los países más alejados y ajenos a las tradiciones occidentales han logrado escapar a su influencia.

Pocos tipos de música popular de origen extranjero han sabido adaptarse mejor a las lenguas y tradiciones nacionales que el rock. Además, los instrumentos y las prácticas musicales locales lo invaden con rapidez. Por su flexibilidad y su capacidad de adaptación y apropiación de elementos culturales ajenos, el rock llega para quedarse en casi cualquier país en el que se adentra.

Desde 1954, cientos de autores han querido clasificar al rock como un fenómeno popular, pasajero y sin trascendencia cultural; sin embargo, a diferencia de lo que normalmente se conoce como música pop, la relevancia del rock va mucho más allá del ámbito puramente musical, ¿qué es lo que hace que el rock sea tan peculiar e imperecedero?

Casi por tradición, para algunas personas el rock sigue siendo pelo largo, alcohol, drogas o vandalismo (sexo, drogas y rocanrol). Sin embargo, el rol del rocanrol va mucho más allá. La historia del rock es muy grande y afortunadamente disco a disco, concierto a concierto, se sigue escribiendo.

La piedra rueda en México

El rock llegó a México en tiempos difíciles. A finales de la década de los cincuenta a nuestra pléyade de músicos bucólicos se unió la voz de bárbaros anglosajones. La música se electrificó y se llenó de pelos. Esta tierra adoptó al rock & roll por una imitación no exenta de necesidad y la sociedad mexicana, entre conservadora e hipócrita, lanzaba su *¡Oh, my God!* al cielo por tal desenfreno.

A finales de los cincuenta en México perduraba la costumbre de escuchar música vernácula, incluso en las zonas urbanas. En la radio sonaban insistentemente las canciones que Pedro Infante y Jorge Negrete cantaban en sus películas, las cuales eran consumidas con histeria e idolatría. Por esto, para muchos resultaba obvio que nunca se escucharía rock & roll en nuestro país. Por desgracia o por fortuna, resultó que sí. En un principio parecía que la oleada de contracultura que ya invadía a los Estados Unidos y la Gran Bretaña no llegaría a México, pero sólo fue cuestión de tiempo.

Cuando el rock & roll llegó a México al principio no tuvo el mismo impacto de rebeldía juvenil que en Estados Unidos, ya que fue interpretado y popularizado por las orquestas que tocaban jazz, chachachá, mambo, rumba, etcétera, las cuales en lugar de tocar para la juventud lo hacían para la clase media de trabajadores adultos que consideraban que éste era sólo otro nuevo ritmo de baile y que pasaría de moda pronto.³

La transformación del rock & roll de un estilo musical adulto a uno que fuera hecho por y para los jóvenes estaba por nacer en México. A diferencia de Estados Unidos, donde este nuevo ritmo fue primero experimentado por la juventud obrera para después pasar a la clase media y rica; en México fue experimentada primero por la clase media y los ricos que eran los que tenían el dinero para comprar discos y tocadiscos para disfrutar de esta música.

Cuando la juventud de la clase media mexicana empezó a formar sus propias bandas, a mediados de los años cincuenta, haciendo lo mejor posible sus versiones de canciones en inglés, en un principio las compañías disqueras no les pusieron mucha atención, ya que dichas compañías se dedicaban más a la importación de la música original y de otros ritmos populares de aquel entonces.

Pero a finales de los años cincuenta el rock & roll proliferó con creciente aceptación. En 1957 aparecieron Los Locos del Ritmo, que fueron los pri-

³ En 1955 se estrenó en México la película *Black board jungle*, titulada aquí *Semilla de maldad*. Esta película contenía la canción de Bill Haley y sus Cometas «Around the clock» («Al compás del reloj»), siendo ésta uno de los primeros rocanroles que se escuchó en la radio mexicana. La primera grabación mexicana que incorporó el rock & roll fue hecha en 1956 por la Orquesta de Pablo Beltrán Ruiz. Se trata de la pieza instrumental titulada «Mexican rock and roll» («Rocanrol mexicano»), compuesta por el líder de la orquesta, y salió como disco sencillo para la compañía RCA Víctor. Meses después este nuevo ritmo creció en popularidad, tanto que hizo que la mayoría de orquestas cambiaron sus estilos para también tocar rock & roll. También en 1956, la vedette chicana Gloria Ríos, acompañada por el conjunto de Jorge Ortega, grabó el primer disco sencillo cantado de rock, con las canciones *El relojito* y *La mecedora*, siendo éstas las primeras canciones de rock cantadas en español.

meros en grabar, aunque para su desgracia y eterna vergüenza de la disquera Orfeón, que luego tanto medró con el género, su primer álbum estuvo «enlatado» varios meses pues los directivos pensaban que su música no sería de gran venta. Craso error, ya que cuando salió al mercado (en 1959) se colocó en los primeros lugares de ventas y popularidad.⁴

Muchos otros grupos juveniles gestados desde 1959 en la creciente clase media mexicana emergieron tras el exitoso lanzamiento, en abril de 1960, del sencillo «La hiedra venenosa» (versión en español de «Poison» ivy de los neoyorquinos The Coasters), extraído del primer álbum de larga duración de Los Rebeldes del Rock, iniciando así los llamados «Años de oro del rock en español», fenómeno también conocido como «La época dorada del rock mexicano» o «Los grandes años del rock & roll».

Entre los años 1963 y 1964, Los Beatles y Los Rolling Stones apenas empezaban a darse a conocer en México. Sin embargo, con el apoyo de la radio, la televisión, las compañías discográficas, la prensa, el cine y el público, por esos años, en la nación azteca ya triunfaban grupos como Los Teen Tops, Los Rebeldes del Rock, Los Locos del Ritmo, Los Black Jeans, Los Sinners, Los Blue Caps, Los Crazy Boys, Los Hooligans, Los Apson, Los Belmonts, Los Hitters, Los Rockin Devils, Los Loud Jets, Los Hermanos Carrión, Los Boopers,

⁴ Con «Chica alborotada» (su versión de «Tallahasee Lassie» del olvidado Freddy Cannon), Los Locos del Ritmo demostraron que podían superar la música que imitaban. Su impulso creativo dio también frutos originales como su temprano instrumental «Morelia», su perdurable y emotivo rock lento «Tus ojos» y «Yo soy rebelde», pieza cuya conciliatoria y apologética letra no logró conjurar sino suscitar la creciente irritabilidad de las represivas figuras autoritarias imperantes en esos años. Debido a que el disco de Los Locos del Ritmo fue enlatado, Los Black Jeans, luego castellanizados a Camisas Negras, con César Costa al frente, les comieron el mandado y fueron ellos los primeros en lanzar un disco sencillo de rock en español hecho por jóvenes y para jóvenes mexicanos, conteniendo su adaptación del gospel «La batalla de Jericó», respaldada por la igualmente rocanrolera versión de la mexicanísima «La cucaracha». Esta simultánea fascinación por lo extranjero y la búsqueda de una expresión propia habría de caracterizar el porvenir del rol del rocanrol mexicano.

Los Gibson Boys (estos dos últimos de Guadalajara) y muchísimos más que transformaron el rock & roll cantado en español en un *boom* tanto en México como en el resto del mundo iberoamericano. De todos estos grupos el más importante e influyente fue Los Teen Tops.

En su mayoría, estos grupos se dedicaban a hacer *covers* de los éxitos norteamericanos e ingleses, sacando unas versiones bastante ligeras y cursis que nada tenían que ver con la letra original, pero unos cuantos se arriesgaban y más o menos traducían las letras al pie, pero eso sí, todos se fusilaban los arreglos casi nota por nota. Y este fue, pues, el origen del rock & roll hecho en México, momento en el que nunca se tomaron en cuenta los distintos contextos sociales y culturales que hay de un país a otro y de una clase social a otra, ya que lo único que importaba era el ritmo. Estoy hablando de la primera generación de rocanroleros mexicanos, en la cual básicamente figuraron grupos del DF.

A pesar de todo, no puede negarse que los primeros grupos mexicanos tenían unas ganas genuinas por rocanroleo, le entraban al rock con mucho entusiasmo y con una inocente actitud de entrega y cotorreo; quizá por eso nos hacían menear las patrullas al son que ellos nos tocaban, aunque lo hicieran con base en el fusil. Pero si el nacimiento del rock en México careció de originalidad se debió a que eso era irrealizable en su momento, pues las condiciones sociales, culturales y económicas, así como las raíces musicales, eran muy diferentes a las de Estados Unidos, lo cual de ninguna manera favorecía el surgimiento de un rocanrol nacional auténtico. Sin embargo, y pese a todo, las malas traducciones y los vulgares refritos cumplieron una función muy importante: introducir el espíritu rocanrolero en México.

Cuando el rock perdió su roll

A comienzos de la década de los años sesenta, mientras en Estados Unidos se lucían los solistas rocanroleros, en Inglaterra surgió la competencia con grupos como Los Beatles y Los Rolling Stones. Estos ingleses fueron la chispa que encendió el fenómeno conocido como «invasión británica» en la cual se incluyen grupos como: The Spectres, que después cambiaron de nombre por Status Quo, The Kinks, Eric Burdon & the Animals, The Who, The Moody Blues, Procol Harum, Deep Purple, Led Zeppelin, etcétera.

Durante la primera mitad de los años sesenta se gozó de un rebelde alarido convertido en amoroso susurro, gracias a Elvis, Bob Dylan, Los Beatles, Los Rolling Stones, Los Beach Boys, The Byrds; pero en la segunda mitad de esa década el rock & roll perdió su buena reputación debido al movimiento *hippie*, el cual constituyó una forma de oposición a la sociedad, considerada en aquel entonces caduca. Además de su buena reputación, en esos años el rock & roll perdió su rol y de ahí en adelante comenzó a llamársele simplemente rock.

Como rasgos característicos, los *hippies* tenían una mística pacifista, practicaron el amor libre, abandonaron las ciudades y constituyeron comunidades agrícolas. En su rechazo a la sociedad de consumo incluyeron un retorno a la naturaleza junto con la búsqueda paradójica de un mundo ideal, sólo a ellos revelado a través de prácticas psicodélicas y drogas alucinógenas.

El hippismo representó una continuidad del movimiento *beatnick*, originado también en Estados Unidos, al cual injertaron principios del budismo, cristianismo protestante, una mística literaria, una visión pacifista, ideologías nihilísticas o utópicas, así como las teorías de algunos autores contemporáneos como Marcuse, Thoreau, Timothy Leary, etcétera. Y por supuesto, al hippismo también se incorporó el rock, y el rock se nutrió de la filosofía *hippie*. Posteriormente, el movimiento se fue degradando progresivamente y fue «recuperado» por la propia sociedad de consumo a la que atacaban, al trivializar y comercializar esta temática convirtiéndola en una simple moda.

Paralelamente, el rock & roll yanqui entró en una severa crisis de identidad tras la ausencia (Elvis Presley se fue a Alemania para cumplir con su servicio militar), la desgracia (Chuck Berry y Jerry Lee Lewis, estuvieron en líos con la autoridad; el caso de este último quedó plasmado en la película *Grandes Bolas de Fuego*), la muerte (de Buddy Holly, Eddie Cochran y Richie Valens, la biografía de este último podemos apreciarla en la película *La Bam-ba*) y la deserción (Little Richard decidió convertirse en pastor protestante) de sus ídolos originales. Estos fenómenos tuvieron en México un efecto paralelo, pues con la salida de los cantantes de algunos de los grupos más destacados de la época surgieron azucarados solistas dedicados a interpretar inofensivas baladas románticas, y el rock sufrió un estancamiento y se perdió, por un momento, el concepto original de esta música. Todo lo anterior presagiaba el aparente crepúsculo del rock & roll en español.

A partir de entonces, la tendencia cambió y el ideal de muchos jóvenes al empuñar un instrumento musical ya no era imitar fielmente las grabaciones de distantes ídolos internacionales; y este fue el preámbulo al siguiente e intenso momento histórico del rock mexicano donde, por fin, ya figuran grupos tapatíos.

LA PIEDRA RUEDA EN GUADALAJARA

Los tempranos sesenta

A principios de la década de los sesenta continuaba el furor por Elvis Presley, sin embargo, el mundo del rock comenzaba a ser dominado por Los Beatles y Los Rolling Stones. Por esa época surgió la primera generación de rockeros tapatíos.

Allá por los inicios de los años sesenta, Los Boopers, de Paco Cañedo, fue el primer grupo tapatío que destacó a nivel nacional con su inolvidable «Colina azul». ⁵ Otro grupo importante de esta primera etapa fueron Los Blue Boys, cuyo éxito radial más fuerte fue «Éxtasis», seguido en menor escala por «Tijuana», tema instrumental del grupo The Persuaders. Otros que destacaron fueron Los Gibson Boys (donde figuraba Manolo Muñoz), Los Leroy, Los Piccolissimos, Los Lobos y Los Spiders, grupo que despegaría en grande a finales de esta década.

En los tempranos sesenta también surgieron Los Monstruos, Los Jets, Las Bestias, Los Fugitivos, Los Tamemes, Los Bucaneros, H₂O y Los Rangers, entre muchos grupos más que no lograron trascender y cuyo mayor mérito fue haber sembrado las semillas del rock en Guadalajara.

⁵ Los Boopers tienen el dudoso honor de haber preparado, ensayado y grabado un disco de larga duración en sólo nueve horas. Esto sucedió en 1960 cuando el grupo se inició con una pequeña marca discográfica llamada Coro. El disco pasó desapercibido, pero en 1961 se conectaron con la compañía Peerles y empezó su éxito. El grupo lo integraron Paco Cañedo (vocalista), Javier de la Cueva (piano), Julio César (requinto), José López (bajo), Eduardo Sánchez (batería) y el líder, fundador, trompetista y también pianista del grupo Germán González, que cinco años después se integraría al grupo El Clan y posteriormente a La Fresa Ácida.

Si nos remontamos a los tempranos años sesenta tenemos que el escaso e incipiente rock tapatío se ceñía a los mismos patrones que tenía el de cualquier otra parte del país: ejecutar *covers* de éxitos gringos e ingleses.

Obviamente, por aquellos prehistóricos años en Guadalajara era difícil dedicarse al rock de manera profesional, lo cual era mucho más impensable al interior del estado. Históricamente las condiciones no estaban dadas. A lo más que llegamos en esos años fue a tener decenas de grupos *amateurs* o de aficionados que amenizaban fiestas y tardeadas de barrio en las que reinterpretaban los éxitos de los artistas anglosajones que habían llegado a la tierra del tequila y los mariachis a través de Los Locos del Ritmo, Los Teen Tops, Los Hooligans y demás pioneros del rock mexicano. Sin embargo, algo se estaba gestando en las calles de la Perla Tapatía.

Los sesenta tardíos

En los últimos años de la década de los sesenta y los primeros de la década de los setenta el rol del rocanrol hecho en Guadalajara fue uno de los más destacados para el resto de México; además hubo hechos de cierta trascendencia, como la actuación de dos bandas tapatías en el celeberrimo Festival de Avándaro.

La segunda generación de rockeros tapatíos corresponde a finales de los años sesenta y principios de los setenta, cuando en Guadalajara surgieron grupos como La Revolución de Emiliano Zapata, La Fachada de Piedra, Tinta Blanca, La Quinta Visión, Toncho Pilatos, 39.4, y otros más que se sumaron a Los Spiders y le dieron duro al rol del rocanrol. Salvo Toncho Pilatos y Tinta Blanca, estos grupos tenían como prioridad componer y cantar en inglés. Sin embargo, esta segunda generación de rockeros tapatíos duró poco tiempo. El rock no era redituable y esto ocasionó que algunos abandonaran la carrera y que otros dieran un giro de 180 grados dedicándose a la música versátil.

A principios de los años sesenta el *look* de los rockeros correspondía al del rebelde sin causa: pantalones ajustados, chamarras de cuero y copetes envaselinados. Poco a poco la indumentaria, la imagen y la actitud de los chavos fueron cambiando. A finales de la década en Guadalajara se usaban los pantalones acampanados, a la cadera, de rayas verticales o de dos colores; los ropajes se llenaron de flores y de colores llamativos; el *peace and love* era un salu-

do tan común como el *quiúbole*; la greña se fue haciendo más larga y aparecieron las drogas.

Por esos años no había discotecas y menos aún antros, pero había tocadas en el Casino Francés, en el Club de Leones, en el Casino del Agua Azul, en los centros barriales de Jardines del Bosque, La Tuzanía, La Arboleda de Zapopan y en muchas partes más. Al principio estos grupos tocaban en las fiestas de sus colonias y luego su fama se fue extendiendo por toda la ciudad.

A finales de los sesenta, cuando el hippismo ya había llegado a México, se dio en el país un movimiento rocanrolero más o menos importante. Por esos años comenzaron a bajar del norte infinidad de grupos que buscaban fama y fortuna en el DF. En esta segunda etapa del rock mexicano apareció una oleada de músicos que, olvidándose de los *covers*, comenzó a hacer un rock original, aunque aún estaban evidentemente influenciados por los grandes grupos estadounidenses e ingleses. A partir de 1968 a este movimiento musical se le conoció como La Onda Chicana, y a partir de ella el rock mexicano ya fue otra onda.

Entre 1968 y 1971 emergió una nueva camada de rocanroleros mexicanos que buscaba forjar un rock más original, que fuera reconocido distintivamente como mexicano. Los mejores grupos de esos años intentaron desarrollar un rock que expresara sus propias ideas, aunque lo hicieron sobre las bases y patrones más básicos.

A partir de 1966 se dio una división entre los intérpretes del rock mexicano. Por un lado estaban los que continuaron con la costumbre de copiar canciones extranjeras adaptando las letras al español. Del otro lado se encontraban los que optaron por tocar sus propias composiciones, lo cual era bueno, pero desgraciadamente casi todos los grupos que formaron la segunda corriente cantaban en inglés. Los del primer grupo fueron muy numerosos, sin embargo, después de 1968 la fórmula de tener éxito interpretando *covers* dejó de funcionar, quedando el campo libre para los grupos que tocaban composiciones originales.

Para finales de 1969 los grupos que interpretaban música original comenzaron a tener el apoyo de las compañías disqueras. De esta forma el rock mexicano adquirió un perfil más maduro y se comenzó, por un lado, a componer material propio cantado en español y, por otro lado, las nuevas grabacio-

nes comenzaron a mezclar elementos de la cultura mexicana con las influencias y sonidos extranjeros.

Este movimiento del rock nacional atrajo a un conjunto masivo de juventud urbana justo en el momento que Luis Echeverría se convertía en presidente de México. El hecho de que esta música alcanzara tanta popularidad fue un reto para la nueva administración, que venía arrastrando la sombra de los lamentables sucesos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco.

A principios de los setenta los rockeros mexicanos estaban en su mayoría influenciados por los grupos de rock progresivo (Pink Floyd) y por los pioneros del rock pesado (Led Zeppelin) y la gran mayoría prefería rehuir la cuestión de las letras componiendo en inglés o enfatizando la parte instrumental. Pero también hubo dos que tres que, renegando del idioma del *hot dog* comenzaron a componer en español. Uno de los pioneros en este rollo, pésele a quien le pesare, fueron Alejandro Lora y su Three Souls in my Mind, lo cual quedó demostrado durante su participación en el Festival de Avándaro. En Guadalajara algunos de los primeros rockeros que se aventuraron a componer en español fueron Tinta Blanca y Toncho Pilatos.

Así pues, a finales de los sesenta hubo infinidad de grupos que le dieron duro y tupido al rol del rocanrol buscando consagrarse como las grandes figuras del rock en México. La lista es enorme, y entre los más destacados se encuentran: Javier Bátiz y Soul Force, Los Dug Dug's, Love Army, El Amor, Peace and Love, Bandido, La Tribu, La División del Norte, Tequila, El Epílogo, El Ritual, Los Yaki, Luz y Fuerza, La Verdad Desnuda, Antorcha, Cosa Nostra, Pipa de la Paz, Kaleidoscope, Renaissance, Love Syndicate, Lucrecia y Wingman (del hijo de Díaz Ordaz), Los Locos, Mr. Loco (estos dos últimos descendientes de los Locos del Ritmo), La Máquina del Sonido, Soul Masters, Iguana, Last Soul Division, Náhuatl, Medusa, Árbol, La Cruz, Pájaro Alberto (ex Tijuana Five y ex Love Army), Ciruela, Nuevo México, Hangar Ambulante, Enigma, Reforma Agraria, Decena Trágica, Tijuana Five, Three Souls in my Mind, Rock and Roll Band México City, Last Soul Division, Naftalina, Paco Gruexxo, El Ritual, La Tribu, Enigma, El Klan, La Inducción, Las Moscas, Chac-Mol, La Piel, Los Spiders, La Revolución de Emiliano Zapata, 39.4, La Fachada de Piedra, Tinta Blanca, Frankie, Alfredo y París, La Quinta Visión, Calle Hidalgo, Hongo, Fongus y Toncho Pilatos, siendo los once últimos de Guadalajara.

Muchos de estos grupos tuvieron sus quince minutos de fama y encontraron su tumba en el Festival de Avándaro. Pero esa es otra historia, la cual contaré más tarde.

Las primeras grabaciones

El mismo año en que se realizó el Festival de Avándaro (1971) muchas bandas sacaron su primer LP a la venta, como fue el caso de El Ritual, Cosa Nostra, Dug Dug's, Three Souls in my Mind, La Revolución de Emiliano Zapata y Tinta Blanca. Los Spiders ya habían grabado el suyo en 1970.

Muchos de los grupos que destacaban a principios de los años setenta ya venían actuando desde 1966 de una forma más o menos marginal y eventualmente algunos de ellos grabaron discos con composiciones propias, en su mayoría con letras que fueron censuradas por las autoridades, haciendo difícil o casi imposible su promoción y radiodifusión. Casos aparte y de excepción fueron los trancazos radiales de las canciones «Back» y «Nasty Sex», de Los Spiders y La Revolución de Emiliano Zapata respectivamente, ya que estas rolas se escucharon insistentemente a nivel nacional.

No obstante, a pesar de todo el entusiasmo, no era mucho lo que se podía rescatar del rock mexicano ya que hacer, grabar y desarrollar este género eléctrico tropezaba con cualquier cantidad de obstáculos que iban desde gobiernos represivos hasta las dificultades para vivir del rock, tener buenos equipos, o grabar en el estudio con técnicos habituados a trabajar con Los Panchos, Lola Beltrán, Los Corraleros del Majagual o Marco Antonio Muñiz. Es decir, gente que no sabía de rock y que cuando escuchaban una guitarra eléctrica pensaban que estaba distorsionada o que había que afinarla. A esto se le agregaban las pocas horas de estudio que se le concedían a una grabación de rock. El resultado de todo esto era que, por lo general, los grupos de rock mexicano sonaran mal. Además, a un grupo mexicano se le daba muy poco crédito frente a lo que llegaba de Estados Unidos o de Gran Bretaña.

Pese a todo, la presencia de estos rockeros se hizo sentir fuertemente desde los finales de los años sesenta y toda la década de los setenta. Su influencia y, en unos pocos, casos su presencia, se hicieron patentes hasta entrados los años ochenta.

EL HOYO NEGRO DEL ROCK MEXICANO

El Festival de Avándaro

En 1971 el rock en México ya era un movimiento musical bastante fuerte, sin embargo, en su momento más álgido recibió un gran golpe que casi lo manda a la tumba. El 11 de septiembre de ese año se realizó en Avándaro, Valle de Bravo, en el Estado de México, el célebre Festival de Avándaro sin que las autoridades hayan puesto muchas trabas. Es más, la empresa Telesistema Mexicano (lo que hoy es Televisa) puso toda su tecnología al servicio del festival, con un tal Luis de Llano Macedo a la cabeza de la producción. El *establishment* consideraba que el festival sería un buen termómetro para saber hasta qué punto el hippismo había penetrado en México y así sabría cómo actuar en consecuencia.

Hasta la fecha, nadie sabe la cifra exacta de asistentes, pero se afirma que fueron más de 200 mil. Originalmente, el «Festival Rock y Ruedas de Avándaro» pretendía ser una tardeadita amenizada por tres grupos musicales que concluiría con una carrera de autos, la cual finalmente no pudo realizarse debido a una pertinaz llovizna que cayó durante gran parte de la noche y enlodó el terreno. El festival inició a las 19:30 horas del 11 de septiembre y terminó a las siete de la mañana del siguiente día, con una interrupción aproximada de dos horas por falta de luz.

Oficialmente, en el Festival de Avándaro intervinieron doce de las mejores bandas de aquel momento: El Amor y La Tribu, de Monterrey; División del Norte, Love Army, Bandido y Peace and Love, de Tijuana; Epílogo, Tequila y Three Souls in my Mind, del DF; Los Dug Dug's, de Durango; Los Yaqui, de Reynosa, y Tinta Blanca de Guadalajara. Fuera del programa actuaron La Sociedad Anónima, La Ley de Herodes y The Stone Facade, esta última también de Guadalajara.

Es importante señalar que durante el festival el sonido fue deficiente, lo que provocó dos reacciones: por un lado, la indiferencia; por otro, la incomformidad y el disgusto del público. También debe señalarse que los grupos (a excepción de Three Souls, El Amor y Tinta Blanca) cantaron en inglés, ubicándose de antemano en otro contexto.

En realidad el festival, que era transmitido por la radio, transcurría tranquilamente, pero poco después de la medianoche, Felipe Maldonado, cantan-

te del grupo Peace and Love, mientras interpretaba la canción «Marihuana», se sintió el hijo putativo de Jim Morrison y comenzó a mentar madres en cadena nacional, por lo que el Festival dejó de ser transmitido por la radio. Pero la suspensión llegó demasiado tarde, pues se dice que eso era lo que la gente que «defendía la moral y las buenas costumbres» estaba esperando para iniciar su ataque en contra del rock.

Rápidamente las autoridades tomaron cartas en el asunto por el supuesto alboroto que este evento había producido y a partir de ahí vino la represión y la censura. Los medios de comunicación pusieron su parte al difundir el festival como un acto degenerativo, una verdadera orgía de sexo y drogas.

Como se sabe, la música no fue lo mejor del festival. El verdadero *show* lo dio el público, que llegó por miles. Los destrampados que asistieron a Avándaro se divertieron a lo loco y le atizaron macizo sin que hubiera violencia o disturbios graves, pues aquellos eran tiempos en los que la juventud buscaba paz y amor.⁶

Durante una entrevista que le realicé a Alejandro Lora, con motivo de la tocada que ofrecería con su banda al día siguiente en la Concha Acústica del Agua Azul, el *gritante* de El Tri me dio su versión acerca del Festival de Avándaro:

No creo que haya sido una onda política, para nada, fue una onda de que la banda quería tener su Woodstock propio. Para mí, todo estuvo padrísimo, el sonido, la gente y, sobre todo, la convivencia. Toda la banda invitaba de su comida, de su tequila, de su mota, de todo te invitaban. Los soldados estaban alrededor, esperando a ver quién les daba una bachita (Valtierra, 2001: 45).⁷

⁶ Hay que recordar que tres meses antes del festival México estaba nuevamente de luto. Estudiantes y maestros fueron ferozmente reprimidos por Los Halcones el 10 de junio, reiterándose así la acción criminal del 2 de octubre de 1968, en Tlatelolco. Pero según Armando Molina, uno de los organizadores del festival, «la tocada no tuvo ninguna connotación política y, afortunadamente, en el festival no hubo violencia ni disturbios y la prueba es que fue un festival blanco, ya que no hubo desorden ni nada que lamentar» (Valtierra, 2001: 45).

Este suceso fue el inicio de una propuesta seria dentro del rock nacional. El festival se conformó con muy buenos grupos que traían propuestas interesantes. Desgraciadamente, el festival ha quedado registrado en la historia del rock mexicano como un hecho vergonzoso, un evento al que sólo asistieron puros vagos, viciosos y degenerados que convivieron y se mezclaron en orgías de sexo y drogas.

Avándaro fue una trampa en la que la juventud mexicana cayó redondita. La cosa estaba caliente en esos años. Los sucesos de 1968 y del 10 de junio estaban muy presentes. Los jóvenes estaban apesadumbrados, querían paz y amor, necesitaban unión, por eso el Festival de Avándaro fue una especie de ritual dionisiaco que sirvió para liberar tensiones.

Sin embargo, a partir de Avándaro el rock en México casi se fue a la basura. Gracias al festival las autoridades se dieron cuenta de que el rock movía masas importantes y de que en un momento dado una reunión de esa magnitud podía significar un serio peligro. Así que, después del festival, las autoridades decidieron prohibir las tocadas de rock. Con esto casi se perdió por completo la comunicación y el contacto de la juventud con el rock.

Después del Festival de Avándaro todo mundo dio rienda suelta a la intolerancia. Los ataques y la condena contra el rock llegaron por todos lados: de los gobernantes, de la burguesía, de la clase media, de los marginados, de los intelectuales, de la derecha, de la izquierda, de arriba y de abajo. A partir de Avándaro el rock mexicano entró, textualmente, en un hoyo y ahí permaneció hasta finales de la década de los ochenta, período en el que surgieron:

Los hoyos fonquis

Durante la segunda mitad de la década de los cincuenta y la primera mitad de los sesenta las tocadas de rock estuvieron recluidas en algunas ciudades de

⁷ Entrevista realizada el primero de octubre de 1993, época en la que trabajaba en el diario tapatío *El Occidental*, en el cual colaboré escribiendo diversos artículos acerca de rock y literatura para la Sección de Cultura y Espectáculos (véanse las referencias).

provincia, en los famosos cafés cantantes, donde se toleró el desarrollo de las bandas mexicanas, pero a finales de los años sesenta y principios de los setenta las autoridades, en una más de sus célebres acciones, determinaron cerrar aquellos espacios y orillaron al rock y a sus seguidores a refugiarse en terrenos baldíos, sombrías bodegas, tétricos salones, corralones apestosos, establos llenos de estiércol, cocheras o cualquier otro lugar que sirviera para organizar una tocada aunque las condiciones generales fueran pésimas. Estos mal paridos espacios fueron los célebres hoyos fonquis, como los bautizara el nunca bien ponderado tercer vate de los pachecos el escritor mexicano Parménides García Saldaña.

Los pacíficos e inofensivos cafés cantantes estaban ubicados en las zonas rosas de las principales ciudades del país (léase DF, Guadalajara, Tijuana y Monterrey), y a ellos acudían básicamente jóvenes de clase media, y rara vez se veían chavos de la clase proletaria. En cambio, cuando los hoyos fonquis comenzaron a proliferar en colonias proletarias, a ellos acudía la chaviza que habitaba en esos mismos barrios marginales y marginados. Rara vez se veían niños riquillos, pues estos sitios comenzaron a ser considerados peligrosos.

Los hoyos fonquis se convirtieron en un espacio esencialmente contracultural, en un grito de una sociedad que quería expresarse. Domingo a domingo, como a las 6 de la tarde, en ellos se reunían los chavos de onda para entrar al mundo *underground* que llevaba implícito el hoyo fonqui; cualquier grupo podía tocar y podía tener la aceptación del público o la reprimenda a punta de golpes. Con estas tocadas subterráneas se mantuvo viva la flama del rock mexicano durante las décadas de los setenta y los ochenta.

Lo que pasaba en Guadalajara

A principios de los años setenta en Guadalajara el rock se mantuvo vivo gracias a dos o tres estaciones de radio (Canal 58 —donde se programaban grupos locales—, Radio Internacional y Stereo Rock); a tiendas de discos como La Manzana Verde, Casas Warner, Musical Lemus, Polifonía y El Quinto Poder, donde podían conseguirse las novedades del género y a las revistas *México canta*, *Pop* y *La Piedra Rodante* (la cual, debido a la censura, sólo publicó ocho números), que se editaban en la ciudad de México.

Pero sobre todo, el rol del rocanrol continuó vigente en Guadalajara gracias a las tocadás que cada domingo se organizaban, básicamente con grupos locales, en los pocos espacios que había en ambos lados de la ciudad, teniendo siempre como frontera la Calzada Independencia.

De la calzada pa'llá estaban la pista de hielo de la avenida México, La Legión Americana, Fellini's, el Lucifer y dos que tres cafés cantantes ubicados en el centro de la ciudad o en la recién inaugurada Zona Rosa, allá por la avenida Chapultepec, anteriormente llamada Lafayette; de la calzada pa'cá estaban los casinos Arlequín, Modelo, Popular, Talpita, Venecia, el Fórum y el Club Colonia Hidalgo. Además, ocasionalmente en la Concha Acústica del Parque Agua Azul, en el Auditorio del Estado (hoy llamado Benito Juárez) y en la Plaza de Toros El Progreso (la vieja, que estaba en lo que ahora es la Plaza Tapatía) también se realizaron algunas tocadás de rock.

Dos de los cafés cantantes que lograron sobrevivir en el centro de la ciudad (hasta finales de los años setenta, según recuerdo) fueron El Cuervo —que estaba en la calle Madero, casi esquina con la avenida Alcalde, muy cerca de otro de los lugares que permanecieron abiertos en esa época—, y La Olla Loca, la cual volvió a abrir sus puertas a finales de los años ochenta en el mismo lugar de siempre: entre las calles Prisciliano Sánchez y Colón. En las diversas ocasiones que entré a esos tugurios pude darme cuenta de que la mayoría de los que asistían iban solamente para bailar como desesperados, para tomarse unas Coca-Colas bien frías, unas chelitas, una cuba y, para fumar a lo loco, tabaco, por supuesto, porque para muchos la marihuana seguía siendo algo lejano, ajeno y vulgar.

De todos los hoyos fonquis que había en Guadalajara recuerdo especialmente cinco: el Casino Modelo, que apareció a principios de los años ochenta y estaba a espaldas de la Penal de Oblatos; el Casino del Dulcero; el Arlequín, ubicado en la hermana república de San Pedro, Tlaquepaque, junto al Parián, y al cual era una verdadera odisea asistir, pues siempre tenía uno que salir por piernas a la hora de los guamazos; el Lucifer, que originalmente estaba en la calle Maestranza arriba del célebre bar Los Panchos y que luego cambiaron a la calle Independencia, junto al Mercado Corona; y el Talpita, aquel jacalón que estaba en la calle 54 y Santa Clemencia, allá por el glorioso barrio de Talpita donde yo tenía mis terrenos.

Los muchachos de ayer o cómo nos agarrábamos a madrazos

En aquellos años, las peleas entre barrios enemigos a la salida de las tocadas eran algo común y los domingos por la noche, los muchachos de ayer, nos peleábamos a mitad de la calle, deteniendo el tráfico. Todos queríamos ver sangre, pero las peleas no eran como las de ahora. No había pistolas ni cuernos de chivo; sólo puños, cadenas, las hebillas de los fajos y, de vez en cuando, una navaja. Lo que prendía la chispa era el aburrimiento, la tensión acumulada, la represión latente, el estigma de ser un «hijo de la clase proletaria», o el simple hecho de que alguien te viera feo.

En aquellas tocadas era frecuente y normal ver hileras de chavos en cuclillas recargados contra la pared entrándole duro al chemo viajando cada uno en su propio avión. Otros morros bailaban con la mona de tonsol pegada a la nariz clavados en su cotorreo. Otros forjaban un flavio y a la voz de «toque y rol» te rolaban el gallo aún sin conocerte. En general las vibras eran buenas, pero no faltaban los pasados de lanza que por cualquier cosa comenzaban la bronca. Todo empezaba con unos empujones y el clásico «nos vemos a la salida», como si fuéramos niños de primaria. Y como era un deber cívico lavar con sangre el honor mancillado al coro de «mexicanos al grito de guerra» nos lanzábamos a luchar contra un extraño enemigo.

Al final de la tocada marchábamos hacia la calle y atacábamos, aplicando la estrategia TEB (todos en bola), escenificando fenomenales batallas campales. Pero en ocasiones nos mostrábamos civilizados y pactábamos un enfrentamiento mano a mano para que se partieran la madre solamente los dos ofendidos. Entonces, entre todos formábamos un coliseo de carne y en el centro los dos fieros contendientes se agarraban a madrazos a mano limpia. Y a pesar de nuestro primitivo salvajismo había reglas para el duelo: si algún mono se metía toda la perrada de la pandilla contraria se le dejaba ir a patines; y, sobre todo, estaba prohibido golpear al caído. Pero eso de que se partían la jeta sólo los dos agraviados es nada más un decir, porque ganara quien ganara siempre saltaba al ruedo un chango que quería vengar a su compa vencido. A veces las broncas comenzaban en el interior de los casinos, a mitad de la tocada, y para que los cuicos no intervinieran la banda formaba un círculo alrededor de los contendientes para que ellos solitos se rompieran la madre.

Para nuestra desgracia y deshonra, en 1977, cuando asumí el cargo de gobernador del estado de Jalisco, el licenciado Flavio Romero de Velasco se propuso acabar con la delincuencia juvenil y el pandillerismo que assolaba a la ciudad, por lo que implementó los graciosos operativos de seguridad pública que conocimos con el nombre de *razzias*, los cuales fueron tan duros y represivos que acabaron con nuestras sanas y escasas opciones de esparcimiento.

Las *razzias* eran más o menos así: si las patrullas y demás vehículos que formaban el convoy del operativo veían a más de tres morros reunidos en cualquier esquina, llegaban cortando cartucho y amagando con pistolas y metralletas. A patadas en las espinillas y jalones de greña nos ponían contra la pared y nos basculeaban manoseándonos hasta donde te conté. Si los cuicos te encontraban algo de material prohibido te trepaban a la perrera para extorsionarte. Pero si no te encontraban nada, lo que hacían estos hijos de Satanás era lo siguiente: de las camionetas pick up, de los Grand Marqués negros y sin placas o de las patrullas en las que llegaban con las farolas encendidas (bueno, las prendían cuando nos apañaban, porque si no pura madre que nos quedábamos a esperarlos), sacaban unos palos un poco más gordos que los de las escobas y así como estábamos, muy quietecitos de manos contra la pared, nos arriaban unos palazos en las pantorrillas y en las nalgas dizque pa' que no hiciera morete.

De todas las *razzias* que tuve el grandísimo placer de disfrutar recuerdo especialmente una: fue un viernes a las diez y cinco de la noche (me acuerdo de la hora exacta porque Pancho Abundis apenas estaba bajando la cortina de su tienda), después de que Zito, El Alemán, El Geo, El Tiánguilo, El Roco, El Chino, El Flaco, Tacho, Miguelillo, Andrés, Beto, Orlando y yo nos acabábamos de tomar unos Patos Pascual. En esa ocasión los cuicos llegaron haciéndola mucho de jamón, como siempre, pero como no nos encontraron nada de material prohibido se dispusieron a someternos a su terapia de madrazos en las patas y en la cola. Recuerdo que una vieja vestidita de azul dijo: «A mí déjenme a éste» (se refería a Andrés, que por un problema congénito había nacido sin brazos), y la muy méndiga agarró su palito y le soltó cuatro o cinco madrazos en los muslos. Como Andrés estaba a menos de cincuenta centímetros a mi derecha pude escuchar perfectamente lo que la señorita policía le decía mientras lo golpeaba con saña: «No metas las manos, cabrón». ¡Y aún

así nuestras autoridades nos pedían a través de los medios que respetáramos a la policía!

En pocas palabras, durante los años setenta fue muy duro vivir el rol del rocanrol en Guadalajara ya que la policía era muy mala leche, pues aparte de las nefastas *razzias* que justificaban con la frase «más de tres ya es pandilla», la *tira* nada más estaba esperando que saliéramos de las tocadas para apañarnos por el simple hecho de traer el pelo largo. Además, las autoridades eran muy intolerantes a la hora de otorgar permisos y ponían muchas trabas o simplemente los negaban.

GRUPOS TAPATÍOS DE LOS AÑOS SETENTA

Los Spiders

El origen del grupo y sus andanzas por el rol del rocanrol se remonta a 1960, cuando Reynaldo *El Tucky* Díaz Vélez (guitarra líder) y Manolo Olivera (bajo) se contactaron con Carlos del Regil (voz) y José Cortez (teclados) para conformar la alineación del grupo con el que se disponían a realizar un sueño común: trascender como una de las primeras agrupaciones de rock tapatío. En la búsqueda de un nombre impactante eligieron The Spiders (que después cambió a Los Spiders), apelativo bajo el cual comienza la ardua carrera como uno de los grupos pioneros del rock en Guadalajara.

Los primeros años fueron difíciles para el grupo. Entre 1961 y 1962 editaron algunos temas en sencillos de 45 revoluciones que pasaron inadvertidos ante los medios y público en general. En esta época lo que más o menos les sonó fue una tierna balada llamada «Dónde estabas», del disco *Extended play* de cuatro melodías que muestra una fotografía del grupo en la cabina de transmisiones de la radiodifusora Canal 58.

Pronto, el grupo presentó algunos cambios. Ingresaron Servando Ayala en los teclados, Enrique Chaurand en la batería y Tony Vierling en la voz y guitarra de armonía. Y esta fue la alineación que vivió los mejores momentos del grupo.

En los años setenta Los Spiders comenzaron a sonar con fuerza con un rock muy avanzado, pero cantado en inglés. Ellos compusieron una de las mejores canciones que se haya hecho en el rock nacional. Me refiero a «Back», espléndida pieza que de alguna manera resume toda una época, la de la inci-

piente psicodelia entre la naciente chaviza clasemediera, heredera de la raza de bronce, que tan bien retrató el escritor Parménides García Saldaña en su libro *En la ruta de la onda*.

En 1970 Los Spiders graban su primer disco LP, *Back*, editado por la compañía RCA Víctor, que además se encargó de realizar una efectiva campaña publicitaria que situó la música del grupo en los primeros lugares de popularidad dentro de la radio local y nacional. Incluso Los Spiders llegaron a ser parte de las listas de popularidad en España, Alemania e Inglaterra, debido a que su disco fue distribuido en esos países por la RCA Internacional.

Durante años el disco debut de Los Spiders fue uno de los más buscados (y de los más difíciles de conseguir) por los coleccionistas y aficionados al buen rock, por lo que en el 2000 este disco fue reeditado por Ciruela Eléctrica como CD.

En 1970, el sencillo con la canción «Bac«k fue una de las canciones más tocadas en la radio mexicana, incluso antes de «Nasty sex» de La Revolución de Emiliano Zapata.

En 1971, *Nuevas Rutas en Sonido*, segundo LP de Los Spiders, grabado también para RCA Víctor, irrumpió en el mercado nacional con una excelente aceptación. Sin embargo, surgieron algunas inconformidades entre la compañía y los integrantes del grupo, situación que los llevó a ser congelados y su carrera entró en un bache. Aunque este disco no tuvo el mismo impacto ni la trascendencia que el anterior, también fue reeditado como CD en el 2000 por Ciruela Eléctrica.

Esporádicas presentaciones en diversos bares y foros de la ciudad, y una que otra presentación por el país, mantuvieron vivos al grupo hasta la aparición de su tercer LP, *Corre Corre*, grabado en 1980 para la compañía GAS. De este disco se desprendieron temas como «Run, run», «Nothing more to say» y «54h Avenue», los cuales mantuvieron la popularidad del grupo durante los años ochenta.

Para 1993, después de experimentar un largo periodo de inactividad, Los Spiders vuelven a estremecer los escenarios tapatíos con toda la experiencia ganada durante más de cuarenta años. La compañía Mix Records edita el disco compacto *Los Spiders y La Fachada de Piedra en vivo*, grabado en el Gran Salón Osiris de Guadalajara, y organiza una multitudinaria presentación

ante más de dos mil asistentes donde los rockeros descargaron todos sus éxitos e hicieron revivir viejas memorias, confirmando su indiscutible calidad de pilares dentro del rock tapatío. Los músicos que participaron en esta grabación fueron: Antonio Vierling Hernández, Manuel Olivera, Reynaldo Díaz *El Tucky*, Servando Ayala y Pierre Chaurand. Las canciones de Los Spiders incluidas en este disco son: «Back», «Run, run, run», «Nothing more to say», «I'm a man», «54th Avenue», «Walking blues» y «A whiter shade of pale».

Durante cuatro décadas la música de Los Spiders ha acompañando a varias generaciones y es considerada por uno de sus creadores, Reynaldo Díaz *El Tucky*, como «tradicional dentro del rock, con bases en el country, el blues y lo pesado».⁸

Junto con La Revolución de Emiliano Zapata, La Fachada de Piedra, La Quinta Visión, Toncho Pilatos y otros, Los Spiders fueron uno de los polos de atracción del rock mexicano en la década de los setenta. La huella que dejó este grupo pionero del rock tapatío ha sido tan profunda que dos canciones de su primer disco, «Back» y «On the road», fueron incluidas en el *soundtrack* de la película *Puños rosas*, dirigida por Beto Gómez y estrenada en el 2004. En la actualidad aún es posible escuchar a esta leyenda del rock tapatío ya que continúan tocando intermitentemente en diversos bares y foros de la ciudad.⁹

La Revolución de Emiliano Zapata

En 1968, cinco jóvenes tapatíos que vivían en la colonia Jardines del Bosque decidieron formar un grupo de rock al que nombraron La Revolución de Emi-

⁸ «Los Spiders en escena», en *Tentaciones*, suplemento semanal del periódico Siglo 21, no. 52, 28 de abril de 1995, p. 24.

⁹ En 1998 el cantante de Los Spiders grabó un disco como solista. Para la grabación, Antonio Vierling se rodeó de una banda que podría ser considerada un *dream team* del blues tapatío, pues además de Vierling en guitarra y voces, actuaron Servando Ayala en los teclados; Salvador Cervantes, bajo; Marco Elizondo, guitarra y Octavio Elizondo, batería, ambos de La Avenida del Blues; en los saxofones el legendario José Luis *Chamaco* Guerrero y Giancarlo, ex de La Dosis; Baby Bátiz y Marilú Bano, coros, entre algunos otros. Desafortunadamente el disco no tuvo la distribución adecuada por parte de Azteca Music.

liano Zapata. La banda estaba conformada por Javier *Javis* Martín del Campo (guitarra, flauta, piano), Óscar Rojas Gutiérrez (vocales), Antonio Cruz Carbajal (batería), Francisco Martínez Ornelas (bajo) y Carlos Valle Ramos (guitarra).

En esos años de la calzada pa'llá no había muchos lugares para presentarse por lo que al principio La Revolución de Emiliano Zapata tocaba en las fiestas de la colonia Jardines del Bosque o en las tardeadas del Casino Francés y del Club de Leones, pero luego su fama se extendió a todo Guadalajara. De esta forma, entre *covers* y canciones originales interpretadas en inglés, La Revolución pasó a encabezar un movimiento musical que poco a poco comenzó a cobrar mucha fuerza en todo el país.

Los Spiders jugaron un papel muy importante en el camino de La Revolución, ya que los recomendaban en cada sitio que tocaban y así los organizadores de conciertos y tardeadas también fueron contratando a los revolucionarios. Pero lo que sirvió como trampolín a La Revolución fue un concurso convocado por la estación de radio Las Cinco Ondas de la Alegría, en el cual podían participar los grupos tapatíos que tuvieran música propia e inédita. El premio era relacionarlos con una empresa grabadora. El ganador sería elegido mediante votación telefónica de los radioescuchas. La Revolución ganó el concurso y de inmediato llegó gente de la Ciudad de México para contratarlos.

En 1971 La Revolución de Emiliano Zapata grabó su primer LP, para la compañía Polydor. Junto con el LP *Back* de Los Spiders, esta primera grabación de La Revolución se ha convertido en una de las piedras angulares del rock mexicano por lo que posteriormente este acetato fue reeditado como CD en 1993 por Polygram, para Rock'n Roll Circus, y en 1999 por Discos Manicomio.

Apenas el año anterior el rock tapatío había dado mucho de qué hablar gracias al enorme éxito que tuvo la canción «Back» de Los Spiders, y en 1971 la canción más sonada en todo el país fue «Nasty sex», la cual proyectó a La Revolución tanto a nivel nacional como internacional. Aún montados en la cresta de la ola, los revolucionarios lanzaron como segundo sencillo la pieza «Shit City» (que pudorosamente era presentada por los locutores como «Ciudad perdida») la cual afianzó la fama del grupo y confirmó que Guadalajara se había convertido en una de las ciudades más importantes para el rock mexicano.

A partir de entonces todo fue vertiginoso para los muchachos: los discos de La Revolución se vendían como cerveza en el estadio Jalisco; hacían giras para allá, giras para acá; todo el tiempo aparecían en la televisión; incluso gracias a la enorme popularidad alcanzada los revolucionarios participaron en la película *La verdadera vocación de Magdalena*, protagonizada por Angélica María.

Por esas fechas La Revolución también grabó su segundo LP, *Nada del hombre me es ajeno (La verdadera vocación de Magdalena)* (también conocido como *Hoy*), el cual salió bajo el sello Polydor en 1972. Paty Ayala y Marilú Mairfufa participaron en los coros. A pesar de que no tuvo el mismo éxito ni la misma trascendencia que su álbum debut, este LP tuvo muy buena aceptación y mantuvo al grupo en los primeros planos de popularidad dentro del rock mexicano.

En 1973, La Revolución grabó el EP *Congore tumbero a la mar*, para el sello Polydor. Para entonces, era evidente que había problemas al interior del grupo. Para la grabación de su tercer LP, *La nueva onda de La Revolución de Emiliano Zapata*, que salió en 1975 con el sello DIMECA, el grupo sufrió cambios importantes en su alineación: salieron el vocalista Óscar Rojas y el guitarrista Carlos Valle, supliéndolos Tomás Yoakum (que había estado con La Fachada de Piedra) en las vocales y Guillermo Goñi en las percusiones. Otro cambio trascendental se dio en la autoría de las canciones pues éstas ya no se atribuyen a toda la banda sino que ahora aparecen firmadas con el nombre de sus autores.

Posteriormente La Revolución de Emiliano Zapata siguió grabando, pero lejos de la esencia rockera que los caracterizó los primeros años. Con el movimiento de 1968 y Avándaro encima, la Revolución optó por cambiar de género para seguir en la música. Así que durante 16 años (del 1975 al 1991) estuvieron en el campo de la balada romántica, y por ello fueron considerados como el primer grupo traidor al rock mexicano. Dentro de la balada La Revolución llegó a grabar 14 LPS, y en este género su éxito más sonado fue «Mi forma de sentir».¹⁰

¹⁰ Tema que fue reinterpretado en años recientes por Pedro Fernández y con el cual alcanzó el mismo éxito que en su tiempo logró La Revolución.

En 1994 el rock volvió a inyectar los ánimos de los integrantes de La Revolución de Emiliano Zapata (tres de ellos de los fundadores) y desde entonces la banda no ha dejado de rolar en el rol del rocanrol, presentándose de manera frecuente en diversos bares y foros de la ciudad, y de vez en cuando se avientan una gira por la república e incluso por el extranjero. En sus conciertos el público se llena de remembranzas, en donde los olores setenteros se filtran con canciones originales de la banda y *covers* de Los Rolling Stones, Los Beatles, Janis Joplin, The Birds, Bob Dylan y Led Zeppelin, entre otros.

The Stone Facade (La Fachada de Piedra)

La Fachada de Piedra se formó en 1968, bajo el nombre The Stone Facade, con Miguel Ochoa en la guitarra, Tony Baker en la guitarra y voz, Mark Harvey en el bajo y guitarra, Tomás Yoakum (que más tarde pasaría a ser la voz de La Revolución de Emiliano Zapata) en la batería y Tomás Parra en el bajo.

En poco tiempo, La Fachada de Piedra logró hacerse de un sitio privilegiado entre los grupos que encabezaban el movimiento de rock tapatío, que para principios de los años setenta ya era uno de los más fuertes y representativos del rock mexicano. El prestigio ganado los llevó a ser uno de los dos grupos tapatíos invitados a participar en el mítico y legendario Festival de Avándaro (el otro fue Tinta Blanca).¹¹

La participación del grupo en el Festival de Avándaro fue grabada y poco después, en 1971, apareció como disco EP, titulado *La Fachada de Piedra en Avándaro*, para el sello Orfeón.¹² Por cierto que para estas alturas el grupo ya había tenido algunos cambios de integrantes y ahora estaba formado por: Mi-

¹¹ Un dato anecdótico es que Enrique Sánchez Ruiz, cantante de 39.4, acompañó a sus amigos de La Fachada de Piedra en Avándaro en el día anterior (no oficial) del Festival. Por azares del destino, le tocó palomear con ellos unas dos o tres rolas, porque su cantante en ese momento no podía hacerlo, vaya usted a saber por qué razón.

¹² Las canciones fueron: «Everyday face», «Better watch what you do», «Roaming» y «It's to bad». Posteriormente, también en 1971, estas cuatro canciones de La Fachada de Piedra aparecieron en el disco recopilatorio que se editó con lo mejor del Festival de Avándaro.

guel Ochoa, Tomás Yoakum, Tony Baker, Adrián Cuevas en lugar de Tomás Parra, y Guillermo Olivera, sustituyendo a Mark Harvey.

Poco después el grupo volvió a sufrir cambios, y para la grabación del segundo EP (*La Fachada de Piedra*, Phillips, 1972) los integrantes eran: Miguel Ochoa (guitarra), Adrián Cuevas (bajo), Tomás Yoakum (batería, conga y voz), Guillermo Olivera (batería y conga) y Servando Ayala, que había estado con Los Spiders y 39.4, (teclados).¹³ Más tarde se les unió Carmen Ochoa en la voz, sin embargo en Guadalajara estaba muy fuerte la onda de la música disco y las oportunidades de tocar eran pocas, así que después de algunos años de peregrinar en la capital de Jalisco sin obtener buenos resultados, en 1979 Miguel y Carmen decidieron emigrar a Estados Unidos y la banda desapareció algunos años.

Carmen y Miguel se quedaron doce años en la unión americana, trabajando en una tienda de discos y tocando en las noches con una banda denominada Núcleo del Blues. Fue hasta 1992 cuando decidieron regresar y retomar el antiguo proyecto de La Fachada de Piedra y seguir haciendo rock y blues como si nunca se hubieran ido, y desde entonces han estado rolando en el rol del rocanrol tapatío, tocando todos los fines de semana en diferentes bares y foros de la Perla Tapatía y anexas.

La gran aceptación que tienen las tocaditas de La Fachada de Piedra hizo que en 1994 la compañía Mix Records editara el ya mencionado CD *Los Spiders y La Fachada de Piedra en vivo*.¹⁴ Este disco superó todas las expectativas, razón por la cual ese mismo año en dicha compañía lanzó el CD *La Fachada de Piedra, Memorias del Barba Negra*, grabado durante una serie de presentaciones que la banda realizó en el foro que, prácticamente se ha convertido en su segundo hogar. La grabación más reciente del grupo es *La Fachada de*

¹³ Las canciones que contiene esta grabación son: «Moving to fast», «Same old story», «Walking the dog» y «Sad shoes». De este EP se desprendió un disco sencillo que contenía las dos últimas canciones.

¹⁴ Los integrantes para esta grabación fueron: Carmen Hernández Ochoa (voz), Miguel Ochoa (guitarra), Servando Ayala (teclados), René Alonso (bajo) y José Luis Zúñiga (batería). Las canciones incluidas son: «Stormy monday», «You ain't got nothing on me», «Maybe», «Summertime-sleepwalk» y «Every day».

Piedra capturado en vivo, 2002.¹⁵ Actualmente, La Fachada de Piedra sigue en el rol del rocanrol y puede escuchársele en diversos foros y bares de la ciudad.

39.4

En los años setenta a las agrupaciones de rock que tenían una dotación normal de instrumentos, es decir, una o dos guitarras, bajo, batería y, ocasionalmente, teclados, se les llamaba grupos; a las agrupaciones que tenían una sección de metales, usualmente trompeta, sax y trombón, se le llamaba banda (Sánchez Ruiz, 2004: 22). La mayoría de los grupos tapatíos de la década de los setenta tenían formaciones clásicas, es decir, sus instrumentos eran dos guitarras (rítmica y solista), bajo, batería y, eventualmente, teclados. 39.4 fue la excepción ya que tenía una excelente sección de metales (dos trompetas, sax, trombón y flauta), la cual le daba un sonido característico a su estilo.

39.4 estaba integrado por: Guillermo *Willow* Brizio Domínguez (guitarra líder), Enrique *Larry* Sánchez Ruiz (voz), Jorge A. Salles (bajo), Jaime Arturo Hernández (sax), Carlos Híjar Medina (trompeta y trombón), Octavio García Hernández (trompeta y flauta), José Luis Zúñiga Lazcarro (batería) y Ariel Castellanos Villanueva (órgano). 39.4 únicamente grabó un LP¹⁶ (del que se desprendieron un sencillo y un EP) y un sencillo que difieren diametralmente

¹⁵ El disco contiene diez temas de autores clásicos del rock y del blues, como «Break on through», de Los Doors; «Sputnik», de The Ventures; «Next time you see me», de Little Junior Parker; «Sunny», de Bobby Hebb; «Goin down», de Don Nicks, entre otros; así como una rola de la autoría de Carmen Ochoa: «Regreso a casa».

¹⁶ *39.4*. (CBS, 1972) fue el nombre de su primer LP (también salió con el sello Okeh). Contiene las siguientes canciones: «Behind the mask» («Detrás de la máscara»), «Everyday woman» («Mujer de todos los días»), «Set you free» («Dejarte libre»), «Losers, winners» («Perdedores, ganadores»), «I can live without you» («Yo puedo vivir sin ti»), «Faith» («Fe»), «Electronic citizen» («Ciudadano electrónico»), «Higher» («Más alto»), «Express City» («Ciudad Express») y Madness («Locura»). Actualmente este LP es uno de los más cotizados en el mercado.

en el concepto musical, ya que en el de larga duración se escucha el potente sonido característico de la banda mientras que en el sencillo se hicieron acompañar de una orquesta sinfónica. Sin embargo, a pesar de contar con sólo dos grabaciones la banda logró colocar varios temas en la radio local, entre los que destacan «Losers, winners» («Perdedores, ganadores»), «Electronic citizen» («Ciudadano electrónico»), «Guadalajarabe» y, el más conocido de todos, «Faith» («Fe»), los cuales eran programados constantemente, sobre todo por la estación Canal 58.

Poco después de Avándaro, 39.4 se desintegró y dio origen a otra agrupación: Bandido, la cual también alcanzó grandes alturas. A mediados de los setenta, influenciados por el rock progresivo Guillermo Brizio, Jorge Salles y Servando Ayala volvieron a formar la banda y grabaron un sencillo que incluyó un tema instrumental con tintes regionalistas llamado «Guadalajarabe».¹⁷ Después de varios cambios en su formación, 39.4 llegó a fin en 1976. Posteriormente el grupo volvió a reunirse y eventualmente siguen presentándose.

La Quinta Visión

En 1967, en la colonia Americana de Guadalajara nació La Quinta Visión. Originalmente el nombre del grupo era La Quinta Visión del Sonido. La formación inicial de la banda fue: Fernando Dávalos Orozco (voz y guitarra), Pedro Goñi Fregoso (guitarra), Guillermo Dávalos Orozco (bajo) y Francisco Goñi Fregoso (batería).

La Quinta Visión comenzó su rol por el rocanrol tocando en fiestas particulares y en las tardeadas que se organizaban en la Casa Loyola del Instituto de Ciencias, colegio jesuita donde estudiaba la mayoría de los integrantes.

¹⁷ Apareció en 1975 bajo la producción de Magneto. Músicos invitados: Lissa, Nené, Tessy, Marilú, Memo, Azhul, Ernesto, Lolo, Chemo, Jorge, Siso, Jorge, Servando, Beverly (coros); y la Orquesta Sinfónica de Guadalajara: José Padilla, Víctor Padilla, Antonio Alvarez, Carlos Pichardo, Agustín Uribe, Antonio Chavira, Isabel Navarro, Ramón Becerra y José Bautista (violines, violas, cellos, contrabajo y vihuela). Canciones: 1. «You walk beside tomorrow» («Caminas a un lado del mañana») (Guamusa/Willow/Siso), y 2. «Guadalajarabe» (Guamusa/Willow).

Poco a poco comenzaron a alternar con grupos más conocidos en tocadas como las Tertulias Verde y Rosa del Casino Francés. Su primer repertorio consistía en *covers* de Los Doors, Cream y Los Beatles. Posteriormente, debido a una convocatoria de Radio Internacional, La Quinta Visión participó con composiciones propias en inglés, compitiendo con «Monkey's shout» («Lamentos de un mico»). En 1971 fueron contratados por DUSA Polydor y publicaron bajo el sello de Phillips dos EP.¹⁸

Posteriormente salió Pedro Goñi Fregoso, entrando en su lugar René Alonso, proveniente de 39.4, siendo esta la formación que continuó hasta su desaparición como grupo. La Quinta Visión siguió componiendo y tocando, pero ya no volvieron a grabar, en gran parte por los problemas que tuvieron con la compañía disquera. En 1975 el grupo desapareció por común acuerdo de sus integrantes.

Resulta muy importante destacar que junto con Los Spiders, 39.4 y La Fachada de Piedra, La Quinta Visión formó parte de una sociedad llamada La Familia, en la que los músicos también fungían como empresarios y se repartían las ganancias conseguidas.

Frankie, Alfredo y París

A finales de los años sesenta, en el barrio El Retiro existió un grupo llamado Los Átomos, donde tocaba el bajo Alfredo Pérez Ruiz, el cual se asoció con Francisco Frankie Ocampo Murillo, recién desempleado de California, que trajo consigo una guitarra Fender con todo y reverberación, y un amplificador marca Silverstone.

Junto con José Reyes en la armonía y José Manuel París Reza Ríos en la batería formaron el grupo Alma Soul (Soul 4). Al salirse José Reyes formaron un trío llamado Frankie, Alfredo y París, quedando como sigue: Francisco

¹⁸ *Monkey's shout* (*Lamentos de un mico*). Primer EP, Phillips, 1971. Para la grabación de este disco ya se había integrado a la banda José Luis La Changa Sáenz González en la guitarra. Canciones: «Monkey's shout» («Lamentos de un mico»), «Let them run» («Déjalos correr») y «Don't hide your love» («No escondas tu amor»). *Liberty Street Blues*. Segundo EP, Phillips, 1971. Canciones: «Liberty Street blues» («Blues de la calle Libertad») y «Suddenly» («De repente»).

Frankie Ocampo Murillo, voz y guitarra; Alfredo Pérez Ruiz, bajo; José Manuel París Reza Ríos, batería. El grupo tocaba en casinos como El Forum, Munich, Agua Azul y otros, así como en la discoteca de las Fiestas de Octubre.

Frankie, Alfredo y París solamente grabaron un sencillo y un disco EPEP para la marca Musart, en 1971, el cual contenía las siguientes canciones: «No name», «Bossa Nova en AM», «Let's be good», «I don't care». Inicialmente «No name» y «I don't care» salieron en un sencillo para la misma marca Musart.

Al salirse Alfredo Pérez Ruiz, los dos elementos restantes se juntaron con los hermanos Mario y *El Chepe* Pulido del grupo Chester, para formar Mariashi, el cual duró ocho meses tocando rhythm & blues sin que llegaran a realizar alguna grabación. Al disolverse el grupo Mariashi, se unió Jaime Bizarro a Frankie y París, para formar Frankie, Bizarro y París; quienes grabaron un disco sencillo, para la marca Gas, con las canciones «In the sunshine» y «Chile», con letra en español, pero éste tuvo con una distribución muy restringida y prácticamente no se conoció. Posteriormente se dedicaron a otro género musical, y quedaron en la historia del rock tapatío.

Toncho Pilatos

A principios de los años setenta, después de haber formado parte de los grupos Los Gatos, La Noche y Renacimiento, Alfonso Toncho Guerrero se unió a su hermano Rigoberto Rigo Guerrero, para formar Toncho Pilatos. Completaron la primera alineación del grupo Miguel El Pastel Robledo, Raúl El Güero Briseño y Alberto Beto López.

Ídolos del barrio de Analco, Toncho Pilatos fue el prototipo del grupo popular que se distinguió porque era el que le daba la pelea a los otros grupos considerados como de la *high society* (Los Spiders, La Fachada de Piedra, La Revolución de Emiliano Zapata y 39.4), que vivían de la Calzada Independencia hacia el poniente de la ciudad, es decir, de la calzada pa'llá, ya que los que vivían de la calzada pa'cá eran considerados los «cenicientos».

Toncho Pilatos era el mejor grupo en su estilo, denominado «rock pre-hispánico», dado que para interpretar su música mezclaban instrumentos autóctonos con los convencionales de una banda de rock.

Para mí, Toncho Pilatos fue el grupo más propositivo de los años setenta, ya que con su aire mexicanista fue de los primeros en demostrar que se

podía tener algo de identidad propia y no copiarla vilmente de las propuestas anglosajonas. Toncho Pilatos se adelantó a su época y ha sido una gran influencia para muchos grupos, aunque esto no se haya valorado ni reconocido como se debe.

En alguna ocasión Alfonso Toncho Guerrero comentó acerca de su sonido y estilo: «Ese sonido mexicanista es algo que traigo de herencia, no sé de quién o de cuál de mis antepasados. No fue algo conceptual, eso es algo que ya traes, algo auténtico. Estas combinaciones mexicanistas, como la de los danzantes, de los teponaztles y del mariachi, es algo muy de nosotros. Y esa fusión fue adrede, porque es algo que te nace. Ahora bien, para que ese sonido mexicanista se oiga como tú quieres, lo logras por medio de la transmisión del color a tus compañeros musicales para que a su vez se transmita al público» (Murguía, 1998: 6-8).

La música que interpretaba Toncho Pilatos era original en letra e instrumentación, a pesar de la marcada influencia stoniana, sobre todo. Su sonido llamó tanto la atención que la compañía disquera Polydor, la más importante de esa época, les grabó su primer álbum, de funda doble, dentro de la serie *Rock Power*, algo que solamente habían logrado, hasta entonces, grupos norteamericanos, ingleses y canadienses, pero ninguno mexicano: Toncho Pilatos fue el primero. El disco tuvo tanto éxito que incluso fue editado en Alemania.¹⁹

La preferencia por parte de Discos Polydor hacia Toncho Pilatos causó una gran revolución, misma que terminó hasta que el disco fue lanzado con

¹⁹ *Toncho Pilatos*. Polydor, 1971, LP. Músicos: Alfonso Toncho Guerrero, voz, armónica, flauta, violín y guitarra; Rigoberto Rigo Guerrero, guitarra; Miguel El Pastel Robledo, bajo; Raúl El Güero Briseño, batería; Alberto López, teclados. Canciones: «Wait» («Espera»), «Kukulkán», «Drunk again» («Borracho otra vez»), «Blind man» («Hombre ciego»), «Déjenla en paz» («Let her be»), «Tommy Lyz», «La última danza» («The last dance») y «Dulce Monserrat» («Sweet Monserrat»). Todas de Alfonso Guerrero Sánchez. En 1997, Discos Manicomio, reeditó este disco como CD. Para respaldar el lanzamiento del disco se enlazaron aquel lejano 20 de abril de 1974 nada menos que 345 radiodifusoras de todo el país, las cuales durante una hora se dedicaron a programar dicho álbum y a comentar su contenido.

bombos y platillos y los resultados, aunque no fueron muy halagüeños, al menos sirvieron para que el mismísimo Bob Dylan considerara que esa es la música que podía revolucionar el rock del mundo.

Finalmente las críticas se dividieron, pero lo mejor se logró: proyectar a este grupo tapatío a nivel nacional, e incluso internacionalmente, pues lo reclamaban las más importantes ciudades para ver y escuchar su espectáculo en vivo, que era la mejor manera de captar en todo su esplendor la onda de Toncho Pilatos. La televisión nacional también proyectó al grupo y el viernes 3 de mayo de 1974 Toncho Pilatos hizo su debut en el programa *La Hora Cero*, con la producción de Luis de Llano, a través del Canal 4 del DF.

Los violines del Mariachi Nuevo Tecalitlán le dieron también un sello muy especial a la música del grupo y en las grandes presentaciones solían acompañarlos. Con el tiempo, Toncho Pilatos incorporó al grupo al violinista Richard Nassau, proveniente de Chicago.

Sin embargo, y a pesar del éxito obtenido, no fue sino hasta 1980 cuando Toncho Pilatos volvió a grabar, reapareciendo con *Segunda vez*.²⁰ En gran parte, esta tardanza se debió a que el rock mexicano había entrado en un gran hoyo negro debido a la represión e intolerancia que surgió tras el Festival de Avándaro.

A finales de los años ochenta Toncho Pilatos desapareció de la escena tapatía. Después de varios cambios de formación, el grupo estuvo en Los Angeles, bajo el nombre de Toncho Indian Braves, donde por cierto no les fue nada bien.

En 1991 grabó su tercer y último disco (*Soy Mexicano*). Alfonso Toncho Guerrero murió el sábado 4 de julio de 1992, a la edad de 42 años, pocos meses después de haber lanzado el disco *Soy Mexicano* y pocas semanas después de

²⁰ *Segunda vez*. Cronos, 1980, LP. Músicos: Alfonso Toncho Guerrero, voz, armónica y guitarra; Rigoberto Rigo Guerrero, guitarra; Tino, bajo; Federico Baena, batería; Beto Nájera, guitarra. Canciones: «Segunda vez», «Dulce dama María Juana», «El chipote saltarín», «Do what ever you want it's all right», «Nada me gusta», «Corriendo con ella», «Déjalo» (sic), «No te lamentes», «Lalo el optimista» y «El último Guerrero». Todas de Alfonso Guerrero, excepto la segunda, de Jagger/Richards, y la sexta, de Rigoberto Guerrero y Alfonso Guerrero.

haber hecho su última aparición en un programa televisivo transmitido por el Canal 4 de Guadalajara, en el cual por cierto no fue muy bien recibido, ya que dicho programa estaba dirigido principalmente a las amas de casa.²¹

Pero el legado de Toncho Pilatos ahí queda: con su sonido mexicanista y sus letras en español este legendario grupo tapatío sembró las semillas del verdadero rock mexicano. Además, sus tres discos hoy son considerados de culto.

La Solemnidad

Otro fenómeno que se dio de la calzada pa' cá fue La Solemnidad, grupo tapatío del barrio de San Andrés, mejor conocido como La Sole, y era uno de que más raza jalaban. Sin embargo, casi siempre actuaron como teloneros abriendo las tocaditas de grupos de más renombre o que venían de otros lugares. Pero cuando su nombre aparecía en el cartel los lugares se llenaban a reventar.

La Sole sólo grabó dos discos sencillos porque el grupo se dedicó a tocar covers de AC/DC, Black Sabbath, Judas Priest, etcétera. Dentro de su rollo fueron excelentes, pues había rolas en las que si cerrabas los ojos te imaginabas que estaban tocando los mismísimos Rolling Stones.

Como los seguidores del grupo era gente muy pesada, en las tocaditas de La Sole las peleas eran el pan de cada día. Muchas veces las broncas comenzaban en plena tocada y, como mencioné antes, la raza formaba un círculo alrededor de los que se partían la madre para que la gente encargada de la seguridad no se diera cuenta. Por esa razón a mediados de los años ochenta La Sole contrató un grupo de guaruras para que mantuviera el orden durante sus tocaditas y si te pasabas de listo te sacaban a madrazos.

²¹ *Soy mexicano*. Cronos, 1991, casete. Estas grabaciones fueron preparadas y montadas en 1985, pero se grabaron hasta 1991. Posteriormente fueron editadas por discos Denver en 1993 con el nombre de *Es... tu última danza*. Músicos: Alfonso Guerrero, voz; Beto López, teclados, secuenciador, bajo y bombo; Fernando El Gordo Galindo, bajo; Guillermo El Wilo Bricio, guitarra; Chuyín Barrera y Luoo, percusiones; Antonio Camacho, sax; Mirna Vargas y Yolanda Rodríguez, coros. Canciones: «Soy mexicano», «Agua», «Gallo», «Hey», «Piloto celeste», «Frío interior», «Todo mundo necesita amor» y «Mala mujer». Todas de Alfonso Guerrero Sánchez, excepto la quinta, de Eric Burdon, y la octava, de Mick Jagger.

Sombrero Verde

Hacia 1975 en la colonia Ciudad del Sol de Zapopan nació el grupo Green Heat, luego llamado Sombrero Verde. En sus inicios este quinteto tocaba básicamente canciones de Led Zeppelin y los Rolling Stones. Bajo este nombre grabaron dos discos (*Sombrero Verde*, en 1981 para Ariola, y *A tiempo de rock*, en 1983 para Melody), pero las disqueras los mantuvieron prácticamente congelados y no recibieron la promoción adecuada. Su música era original y estaba compuesta en español, aunque tenía una notable influencia del grupo The Police. El grupo se fogueó en fiestas y festivales escolares y tuvo una transformación radical cuando se convirtió en Maná, agrupación que en los primeros años de los noventa alcanzaría un éxito descomunal, convirtiéndose en el grupo tapatío más popular en los últimos 20 años.

¿Qué aportaron estos grupos?

La escena del rock tapatío de los años setenta se desarrolló con mucha fuerza, pero sólo durante los primeros años de esa década ya que, debido a la intolerancia desatada a partir de Avándaro, muchos grupos decidieron tirar la toalla y otros cambiaron de género. También se dio el caso de que algunos músicos abandonaron el cotorreo para regresar a sus estudios y terminar sus carreras. Sin embargo, el rock continuó su rol gracias a algunos aferrados.

A diferencia de los rocanroleros de los años sesenta, que tuvieron el cobijo de la radio, el cine y la televisión, el rock en Guadalajara durante la década de los setenta se hizo de manera marginal, marcando su distancia con el sistema y protestando a través de la música. Incluso, el pelo largo y la indumentaria fueron un baldazo de agua fría para la sociedad («¡córtate esas greñas, pareces vieja!» «¡vístete decente, pareces puto!», nos decían). Aunque algunos se metían en este cotorreo sólo para andar en el desmadre, para la mayoría escuchar rock implicaba asumir una posición ante la vida. A través del rock la raza comenzó a quejarse, a expresar sus rollos y eso a la sociedad no le gustó. Por eso se cerraron los medios de comunicación y el rock quedó marginado, con muy pocos espacios para tocar y dividido por la mítica frontera que representaba la Calzada Independencia.

La marginación y la división también se daban entre la raza rocanrolera de Guanatos. La mayoría de los que escuchábamos rock pertenecíamos a «la

clase proletaria», vivíamos de la calzada pa'cá y usábamos la greña larga, vestíamos Levi's y playeras de segunda que comprábamos en el Baratillo y calzábamos las clásicas «burras» de gamuza o tenis Super Faro. Muchos «niños bien» que vivían de la cazada pa'llá también oían rock, pero ellos traían pantalones de mezclilla nuevos, tenis Converse y melenas muy bien recortaditas. Aunque tres o cuatro veces escuché la frase «vamos a madrear a esos putos para tumbarles los tenis», la verdad es que por lo general en las tocadas predominaban las buenas vibras, la onda era buena y el rock se vivía de manera singular.

No se puede negar que la mayoría de los grupos del rock tapatío de finales de los años sesenta y principios de los setenta fueron un tanto malinchistas durante gran parte de su trayecto musical por cantar en inglés. Pero en su época no existían las condiciones necesarias para hacerlo de otra manera, y no sólo en México, ya que en España y Alemania, por ejemplo, los grupos locales hacían lo mismo, con la intención de acaparar más público y más mercado para dar a conocer sus producciones. Sin embargo, las bandas tapatías poco a poco fueron buscando su propio estilo y su propia voz. Y si tomamos en cuenta el contexto histórico, quizá la máxima aportación de todas estas bandas pioneras fue haber sembrado las semillas del verdadero rock tapatío, y por lo tanto, mexicano. Dentro de la historia del rock nacional queda el testimonio de su música y sus discos, algunos de ellos referencias obligadas para entender este cotorreo del rol del rocanrol.

LOS AÑOS OCHENTA Y EL «ROCK EN TU IDIOMA»

La década de los ochenta no será la más importante del rock pero sí es la más polémica y variada en la historia de la música pop, ya que durante esta época se desplegó un verdadero abanico de géneros y estilos. En los últimos años de la década de los setenta y durante los primeros años de los ochenta la música disco acaparó gran parte de la audiencia y muchos jóvenes prefirieron buscar pareja para salir a bailar a las discotecas en lugar de quedarse a escuchar rock en sus hogares.

Sin embargo, entrados los años ochenta, poco a poco el rock volvió a cobrar auge internacionalmente. Con el hard rock surge la velocidad; con el heavy metal aparece el aspecto «brócoli» en el *look* de los rockeros; el new

wave y el dark fueron la consecuencia lógica a la que llegaron los nuevos músicos influidos por el punk; los ritmos jamaíquinos le dieron un fuerte impulso al reggae y al ska; la Segunda Invasión Británica combina el rock progresivo de los setenta; surge el techno y se sientan las bases para el pop-dance y la electrónica de los años noventa.

Además, cabe recordar que hasta 1980 una de las formas para promocionar los nuevos discos de un grupo fue el cine, pero con el nacimiento de los videoclips se tuvo un acceso casi ilimitado a las pantallas de televisión, y a partir de ahí la historia de la música se transformó.²²

El boom del «rock en tu idioma»

Influenciados por el fenómeno punk, el new wave, el techno, etc., y por bandas como The Clash, The Sex Pistols, The Cure, The Police, The B-52's, Talking Heads, Devo, Depeche Mode y muchos más, en España y América Latina surgen una serie de bandas a la saga del sonido del nuevo rock.

Hacia 1983, en Chile aparece el rock-pop de Los Prisioneros, Aparato Raro, Electrodomésticos, Clinema, Upal, Valija Diplomática, Pancho Puelma y Los Socios, Emociones Clandestinas y Banda 69.

Argentina, que nunca dejó de hacer rock con gente como Luis Alberto Spinetta, Serú Girán, Sui Géneris, Moris, Tanguito, Charly García, etc., a comienzos de los años ochenta se benefició de dos fenómenos: uno, la Guerra de las Malvinas hace que se prohíba la música en inglés y que se toque todo lo que está en castellano, incluido el rock; dos, surge una nueva generación de músicos más cercanos al new wave y demás influencias similares. Esta es la generación de: Sumo, Los Twist, Git, Virus, Los Enanitos Verdes, Metrópolis, Los Fabulosos Cadillacs, Fito Paez, Miguel Mateos, Andrés Calamaro, Los Violadores y Soda Stereo, quienes le dieron un nuevo impulso y otros aires al rock argentino.

²² Los Buggles, de Canadá, tuvieron el privilegio de filmar el primer videoclip emitido por el primer canal de televisión dedicado exclusivamente a la transmisión de música pop. «Video killed the radio star» («El video mató a la estrella de la radio») marcó el nacimiento del MTV, el 1 de agosto de 1981, desde Nueva York para el mundo entero.

En tanto, al otro lado del Atlántico, el movimiento de rock español pasa a tener consistencia y continuidad, sucediéndose nombres como Miguel Ríos, Barón Rojo, La Unión, Toreros Muertos, La Trinca, Orquesta Mondragón, Nacha Pop, El Último de la Fila, Semen Up, Ilegales, Mecano, Hombres G, Loquillo y Trogloditas, Gabinete Caligari, Joaquín Sabina, Seguridad Social e infinidad de exponentes más.

Hacia 1986 se empiezan a dar una serie de conexiones entre el rock iberoamericano por varias razones. Una de ellas es que muchos de los rockeros argentinos firman con disqueras transnacionales y esto les garantiza distribución en toda Latinoamérica, por lo que el rock argentino comienza a internacionalizarse. Por su parte, el rock español comienza a hacer otro tanto y apuesta a Latinoamérica para expandirse. Para 1988 el «rock en tu idioma» ya era un fenómeno de masas.

Los años ochenta en México

A finales de la década de los setenta y principios de los ochenta en México no existía una infraestructura discográfica para impulsar al rock. Las compañías disqueras preferían apoyar a los baladistas o la música disco que en ese momento generaban más ganancias. Abanderar el movimiento rockero era lo más políticamente incorrecto. No lo apoyaba ni siquiera la izquierda, ya que lo consideraba vocero del imperialismo, y prefería explotar la trova y la canción de protesta. Así, el movimiento rockero nacional se redujo a su mínima expresión. No había foros ni disqueras y el público escaseaba. Unos cuantos fueron los empecinados en picar piedra, tratando de volver a crear espacios para una manifestación musical en ese entonces auténticamente contestataria.

A pesar de tan precarias condiciones, algunos aferrados siguieron dándole al rol del rocanrol, pero prácticamente no había manera para difundir cualquier grabación, independiente o casera, ya que no existía un lugar donde se intercambiaran estos proyectos musicales. Con la creación del Tianguis Cultural del Chopo, inaugurado en 1980, se abrieron espacios y foros para la cultura callejera, *underground* o independiente, dándole cabida a cualquier tipo de manifestación artística.

Después de haber estado recluido en los hoyos fonqui durante casi una década, para principios de los años ochenta el rock mexicano volvió a

revitalizarse y surgieron figuras como El Tri (continuación de Three Souls in my Mind), Guillermo Briseño, Jaime López, Rockdrigo González, Roberto González, Rafael Catana, Camerata Rupestre, Kenny and the Electrics, Dangerous Rhythm, Botellita de Jerez, Cecilia Toussaint, Las Insólitas Imágenes de Aurora (después Caifanes), Sombrero Verde (después Maná) y muchos más que forman parte de una nueva generación de músicos que le dio un fuerte impulso al rock nacional en los años siguientes.

Rockdrigo González, El Profeta del Nopal, fue pionero e impulsor del rock mexicano en uno de sus peores momentos: allanó el camino para los que le siguieron. Rockdrigo tocó en camiones urbanos, plazas públicas y sótanos mohosos. El caso era tener la oportunidad de ofrecer su propuesta a todo aquel que prestara atención. Casi sin querer, Rockdrigo formó parte del núcleo de la corriente de los rupestres, una versión chilanga del folk rock, a medio camino entre Dylan y Los Folkloristas. Esta incursión artística con tintes sociológicos se ha relacionado históricamente con gente como Rafael Catana, Armando Rosas, Gerardo Enciso y Trolebús, entre otros muchos.

Por el contrario, entre 1983 y 1985 surgen bandas que cantaban en español sobre la vida cotidiana en la calle. Algunos grupos caían en el humor y la satirización de temas urbanos, pero definitivamente mostraban sonidos más mestizos y comenzaba el distanciamiento con los géneros anglosajones.

Un grupo muy representativo de este movimiento fue Botellita de Jerez, grupo que surgió en 1983 y estableció el vínculo entre dos épocas: la de los hoyos fonkis y el renacimiento del rock en español de la segunda mitad de los años ochenta. En sus inicios, Botellita ridiculizaba los clichés rockeros que estaban establecidos y basó su sonido en el *collage* multicultural mexicano y anglosajón. *El Charrocanrol* propuesto por los botellos generó otro concepto en lo que es el rock nacional y junto con Rockdrigo González y Jaime López formaron un tipo de expresión más arraigada a lo que representa México.

Por otra parte, después del terremoto de 1985, debido a los movimientos sociales que éste generó y en los cuales los jóvenes rockeros de las colonias marginales —y marginadas— del DF y zona conurbada, tuvieron una destacada y loable participación durante las labores de rescate y reconstrucción, organizando campañas de acopio de alimento y ropa, así como tocadas en beneficio de los damnificados en las que participaron importantes bandas del

circuito rockero mexicano, la sociedad cambió su percepción acerca de los jóvenes que escuchaban rock, se abrió un poco y aceptó a los «chavos banda» como parte de la cultura.

A partir de ahí, en el DF se crearon bares o foros no tan selectivos y elitistas: La Rockola, El Bar 9, Rockotitlán, Tutti Frutti, LUCC, etc. En el ambiente de estos foros nació la generación de grupos como Las Insólitas Imágenes de Aurora, conocidos después como Caifanes y en nuestros días llamados Jaguares, siempre con Saúl Hernández al frente.

Con el renacimiento rockero de la segunda mitad de la década de los ochenta se dio cita también el surgimiento de otras artes subterráneas: teatro, plástica, danza, performance, etcétera. Entonces las galerías o lugares donde se reunían los grupos para tocar se convirtieron también en espacios para la manifestación de estas expresiones de arte joven.

Alrededor de 1987, cuando la compañía RCA Ariola editó la colección «rock en tu idioma», la industria disquera mexicana comenzó a interesarse por el rock en español. Las demandas hechas por el público obligaron a dicha industria a buscar exponentes mexicanos para hacer frente a esta «invasión» y satisfacer los requerimientos de la sociedad. En esta apertura grabaron discos los Caifanes, Cecilia Toussaint, La Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio, Los Amantes de Lola, Fobia, entre muchos otros. Ello significó una gran campanada que arrojó enormes beneficios para los sellos discográficos, los cuales se dieron a la tarea de buscar más bandas para grabarlas. Asimismo, los medios de comunicación abrieron sus puertas para recibir a esta nueva corriente de rock en español. Esto marcó el inicio del *boom* del rock mexicano, que por un momento dejó de ser subterráneo y se volvió un fenómeno masivo.

El empuje definitivo para el rock mexicano se dio cuando apareció Culebra, un subsello de la compañía transnacional BMG, el cual abrió nuevos espacios para la escena del rock mexicano y en él grabaron grupos como La Lupita, Santa Sabina, Romántico Desliz y Cuca, entre muchos más. Por su parte, Sony grabó a Dosis y Coda, mientras que EMI a Víctimas del Doctor Cerebro y Azul Violeta. Sin embargo, Guadalajara no fue beneficiada por este movimiento sino hasta 1992, cuando BMG decidió incluir *La invasión de los blátidos*, primer disco de Cuca, en la primera generación de su subsello Culebra.

Durante los años ochenta el rock hecho en Guadalajara se reducía a contadas expresiones con poca difusión y una reducida presencia en el circuito nacional, por lo que en un sentido estricto el rol del rocanrol tapatío seguía siendo subterráneo.

LOS AÑOS OCHENTA EN GUADALAJARA

Los primeros años de la década de los ochenta transcurrieron sin mucha luz para el rock tapatío ya que éste se encontraba marginado y dividido. Por una parte, los hoyos fonquis localizados en la Calzada sobrevivían precariamente. Las tocas eran casi clandestinas y en ocasiones se organizaban en casas, cocheras, terrenos baldíos y en ellas participaban algunos grupos sobrevivientes de los años setenta, como Toncho Pilatos, Los Spiders y La Sole. Por otro lado, de la calzada pa'llá se abrieron nuevos foros, como Bufalo's, Starwood y Pardiños, además comenzaron a surgir nuevas bandas como Primer Nivel, Plasmodia, Opción Cero, 40 Grados y Megatón. Los que alcanzaron más notoriedad en esos años fueron Sombrero Verde, Los Clips, Óscar Fuentes, Gerardo Enciso y las bandas Trax y Mask, ambas de José Fors. Pocos años después algunos de estos grupos cambiaron de nombre (y en algunos casos también de integrantes) y tuvieron éxito a nivel nacional.

Rostros Ocultos

Rostros Ocultos fue uno de los grupos que tuvo más notoriedad a nivel comercial, siempre con Agustín Villa El Cala al frente. Esta banda se insertó entre el rock clásico y el pop sentimental y bailable, cosechando una larga cadena de hits como «Dame una razón», «Abre tu corazón», «El último adiós», «Quiero más», «Tiempo de cambiar». «Quisiera que estuvieras aquí» y «El final», entre otros.

El grupo nació con el nombre de Clips a principios de los años ochenta, sin embargo, en 1985 lo cambiaron por Montana, debido a un contrato con una compañía de cigarros. Con ese nombre grabaron el disco *Quiero más* bajo el sello WEA en 1985, y del cual se desprendieron los éxitos «Quiero más» y «Quisiera que estuvieras aquí». En 1987 adoptaron el nombre de Rostros Ocultos con el cual empezaron a destacar y a colocarse dentro de los grupos favoritos del rock mexicano. Actualmente el grupo que comanda

El Cala sigue vivo y coleando, aunque no con el reconocimiento que logró antaño.²³

José Fors

José Fors, artista plástico e ideólogo de la nueva generación de rockeros, con una incurable inclinación hacia el rock pesado y sus derivados, sobresalió con las agrupaciones Trax y Mask. Después, al lado de Carlos Esege, formó el grupo conceptual Duda Mata con el que produjo y grabó el disco y el performance *Duda Mata* (1987), el cual consistía en música experimental hecha con base en secuencias, samplers, teclados y voces; una ocurrencia que rebasó lo anteriormente hecho por el cantante. Este disco fue tomado en cuenta por la publicación inglesa *Recommended Records*. Sin embargo, José Fors despegaría en grande en la siguiente década, al frente de la ya legendaria banda tapatía: Cuca.

Gerardo Enciso

Nacido en Puebla en abril de 1962, pero avecindado en Guadalajara desde los dos años de edad, Gerardo Enciso es uno de los músicos más aferrados dentro del rol del rocanrol tapatío, pues luego de haber grabado dos discos independientes, de los cuales destacaron las rolas «A contracorriente», «Amo a mi país», «Corredor callejero», «Parada suprimida», «Torres de Babel», «Espejo roto» y «El halcón», El Flaco pasó por un período de depresión que lo llevó a desaparecer de la escena hasta que en 1993 sacó su disco *Cuentos del miedo*,

²³ En ese tiempo firmaron un contrato con EMI y grabaron el disco *Disparado*, 1987, del que se desprendió el éxito «Mujer desechable»; después vino el disco que les dio mayor impulso, *Abre tu corazón* (EMI, 1990), del cual salieron éxitos muy importantes como «El final» y «Abre tu corazón», de ahí en adelante empezaron a tocar a lo largo y ancho del país con gran reconocimiento; después el grupo hizo una pausa y los líderes principales de la banda decidieron hacer proyectos por separado. En 1997 deciden juntarse nuevamente como Rostros Ocultos y lanzan el disco *Dame una razón*. En el 2000 deciden grabar *15 Celebración*, disco en el que cantan sus mejores piezas haciéndose acompañar por reconocidas figuras del rock y del pop latino, y de ahí se desprende una extensa gira con algunos invitados del disco. En el 2004 el grupo presentó su disco *Renacer*.

para el subsello Culebra de la compañía Ariola BMG.²⁴ Gerardo Enciso compuso su primera canción a los 13 años de edad; a los 16 años (1978) comenzó a tocar en el mítico Café Quetzal, principalmente material de Los Beatles, Los Rolling Stones, Mocedades, Miguel Bosé, etcétera; pero hacia 1981 ó 1982, comenzó a tocar en la Peña Cuicacalli, para entonces ya interpretaba un repertorio que sólo incluía canciones propias.

Mucha gente lo cataloga como un cantante depresivo, sin embargo su temática es amplia y variada. En sus canciones existen ciertos cambios de actitud, confrontándose el pesimismo («Vagabundo blues») con el optimismo («A contracorriente»); «Parada suprimida» y «Amo mi país» son canciones de amor; «Vagabundo blues» es una visión de los personajes que deambulan por las calles; «Espejo roto» es un viaje visceral que habla de nada y de todo.

En 1998, Enciso regresó con nuevos bríos. La razón por la que estuvo tanto tiempo ausente de Guadalajara se debió a que estuvo abriendo otros mercados. En nuestro país visitó ciudades donde no se había presentado, además viajó a Estados Unidos y Europa, logrando tocar en importantes foros como Festimad, uno de los festivales más importantes de España. En Francia estuvo realizando performances con el pintor Ernesto Flores.

En el 2000 volvió a grabar y sacó *Tarará* con el sello independiente Fugazi. El productor fue Alejandro Marcovich, ex guitarrista de Caifanes, y el disco fue nombrado como el Mejor Álbum de Rock Mexicano en 2000 por la revista La Mosca.

Actualmente Gerardo Enciso sigue activo. Recientemente sacó un nuevo disco y el 29 de abril del 2005 fue telonero en el concierto que Real de Catorce ofreció en el bar Lagartos de esta ciudad, tocada en la cual *El Flaco* logró una verdadera comunión con el público, ya que la banda coreó todas sus canciones, confirmándose como uno de los intérpretes consentidos de la Perla Tapatía.

²⁴ Poco antes de la aparición de *Cuentos del miedo*, Enciso dio a conocer el disco *Es la calle honda*, el cual contenía el espectáculo poético-musical que meses atrás había montado junto con el poeta Ricardo Castillo. Este disco fue editado con el patrocinio de la Universidad de Guadalajara.

Maná

Después de grabar dos discos como Sombrero Verde, el grupo tuvo una transformación radical y en pleno *boom* del «rock en tu idioma» se convirtió en Maná y comenzó a escribir la historia que todos conocemos.

Reseñas y biografías de esta banda pululan en revistas y medios electrónicos, así que no se abordará lo que ha pasado en los últimos años con este grupo. Pero, sin duda, Maná es una banda controvertida: es uno de esos fenómenos musicales y comerciales que tanto puede desconcertar a los críticos que en no pocas ocasiones atacan ferozmente al grupo por su obvia orientación al pop comercial, como bien puede fascinar por la misma causa a los miles de adolescentes seguidores de la banda en México y prácticamente en cualquier país hispanoamericano. Contra lo que puedan decir sus detractores, con cada disco Maná ha ido un poco más allá tanto en lo musical como en lo literario.²⁵ Entre otras cosas, en sus letras Maná aborda temas que implican cierto contenido social, como la ecología, la defensa del Amazonas, la protección a las ballenas, el asesinato de Chico Méndez —líder del sindicato que se dedicó a defender a los chicleros del Amazonas—, el aborto, los niños de la calle, los conflictos en Chiapas, etcétera.

Azul Violeta

Azul Violeta comenzó su rol en 1987 con la siguiente alineación: Hugo Rodríguez (voz), Alejandro Orco Pérez (batería), César El Vampiro López (guitarra), Iván González (teclados) y Marco Antonio Solís (que nada tiene que ver con El Buki, en el bajo). Tras una promisoriosa incursión, a finales de 1991 el grupo se desintegró temporalmente. Iván y El Vampiro fueron invitados a ser músicos de apoyo de Maná mientras que Hugo, su cantante y líder creativo, se

²⁵ Situación que ha hecho que la banda sea merecedora de múltiples reconocimientos y premios, entre los que destacan varios Grammy por el mejor disco de rock latino o por ser el mejor grupo en el mismo renglón. Incluso, la agrupación creó y actualmente patrocina la fundación Selva Negra, a través de la cual Maná hace su aportación en defensa de la ecología y el medio ambiente, de ahí que la Universidad de Guadalajara pusiera el nombre de Fernando Olvera a una de sus cátedras impartidas en el Centro Universitario de Puerto Vallarta.

incorporó al grupo Eraneo. En su momento (de 1991 a 1994) Eraneo llamó mucho la atención en el circuito de antros que por esos años se habían abierto en la Perla Tapatía. De hecho el grupo estuvo a punto de dar a conocer un disco con Culebra, pero finalmente no fue sacado al mercado.

Por problemas internos que supuestamente tenían que ver con dinero, en 1994 Iván y El Vampiro fueron despedidos de Maná, por lo que junto con Hugo, el Orco y Yuri González, quien tocaba con Los Contrás, decidieron volver a darle vida a Azul Violeta.²⁶

Azul Violeta se convirtió en una de las propuestas más sólidas del rock tapatío al mediar la década de los noventa. Sin embargo a partir de 1997, cuando El Vampiro se integró a Jaguares, el grupo comenzó a tener constantes cambios en su alineación, a tal grado que la banda más bien parecía una agencia de empleos ya que algunos de los músicos posteriormente se integraban a otras bandas. En 1999 Iván abandonó el barco. Asimismo, Yuri decidió rehacer su carrera dentro de la música electrónica y le dio vida al proyecto Fat Naked Lady... Pero esa es otra historia.²⁷

²⁶ En 1995 Azul Violeta sacó *América*, su disco debut para EMI, el cual fue grabado en Inglaterra, en los estudios Real World de Peter Gabriel, y producido por Richard Blair. Fue considerado por diversos medios especializados como el mejor debut discográfico del rock nacional y la revelación nacional del año. Quizá uno de los defectos del disco radica en algunas de sus letras ya que en ocasiones parece que están predicando, pues se avientan unos infumables rollos ecologistas que ni los verdes se tragan. Su segundo fue grabado en Ajijic, Jalisco, también bajo la batuta de Richard Blair. *Globoscopio* vio la luz en 1996 bajo el sello EMI. *Globoscopio* es el nombre de un artefacto concebido por la imaginación de los miembros del grupo y es el eje de una historia que propone una visión utópica e infantil acerca del Internet. Su base sigue siendo el soul, funk y el rock, pero ahora le incorporan algo de trip hop, ambient y techno.

²⁷ Pese a todo, en 1999 salió el tercer disco de Azul Violeta, *Mini/Multi*, con una evidente inclinación hacia los sonidos electrónicos tan en boga por esos años. Finalmente, en 2003 apareció en el mercado *Contacto*, cuarto disco de una de las agrupaciones más destacadas que surgieron en Guadalajara a finales de la década los ochenta.

El Personal

Un caso aparte resulta El Personal, agrupación formada en 1987 y que daría un renovado suspiro al rock de la tierra del tequila y los mariachis, con una formación que no fue la primera, pero que se ha quedado como clásica para la historia, conformada por Óscar Ortiz y Alfredo Sánchez en guitarras, Andrés *El Boy* Haro al bajo, y los finados Pedro Fernández en batería y Julio Haro en voz.

El Personal persiguió en su música la fusión de ritmos latinos con el rock (o revoltura, como ellos le llaman a su trabajo) e hizo con sus letras una caricatura inteligente y corrosiva de la intolerante y divertida vida provinciana de la ciudad. Su aportación fue determinante para el rock mexicano que a partir de ellos encontró en la espontaneidad musical y la informalidad otros corredores de expresión.

Su primer disco, el excelente *No me hallo* (Discos Caracol, 1989), hoy es considerado de culto y de él salieron varios temas que se convirtieron en clásicos, tanto de la banda como del rock tapatío: «Nosotros somos los marranos», «Dale de comer al conejito», «Niño déjese ahí», «No te hagas» y la más representativa de todas, «La tapatía», canción que con un ácido sentido del humor describe casi cinematográficamente los principales atractivos turísticos de la Perla de Occidente, la variedad de su comida típica y a su gente. «La tapatía» bien podría ser empleada para realizar un video promocional turístico de la ciudad. Después de la muerte de Julio Haro y Pedro Fernández, El Personal desaparece de la escena.

El Personal se vuelve a reunir en 1994 gracias a Andrés Haro y a Óscar Ortiz con una nueva alineación que, lamentablemente, sufre un deceso más al perder a su vocalista Eduardo Parra, por lo que Lalo Green entra al quite y asume el papel de cantante. En ese mismo año reeditan el LP *No me hallo*, en España, con la portada original que realizara el artista Alejandro Colunga en los años anteriores, y otro con nuevas versiones llamado *No me hallo y Algo más*.

El sábado 28 de mayo de 1994 fue la fecha en que reapareció El Personal, en el Centro Cultural Roxy, lo que significó un reencuentro realmente emotivo entre el grupo y sus seguidores. En la parte musical no hubo novedades, salvo algunos nuevos arreglos a rolas clásicas de la banda, aunque posteriormente sacaron un disco con nuevas rolas: *Melodías inmortales* (Pentagrama, 1997).

«Este será el último y no vamos...», dijeron, y en 1999 sacaron un nuevo disco: *La última y nos vamos* (Pentagrama) con 11 temas, entre los que destaca «Quisiera tener». En este su tercer disco, El Personal mantiene la diversidad musical que en los anteriores, por lo que no fue de extrañar que reminiscencias de tango, swing, twist y reggae se encontraran en él. El CD fue grabado en los estudios Oigo, de Guadalajara.

El Personal, un grupo que tocaba boleros tropicales con intenciones de tocar reggae y sonidos latinos, fue y es reconocido como una banda de rock que curiosamente ha influido a muchos grupos, y a éste le debemos cosas como Café Tacuba. La virtud que la intelectualidad jalisciense le encontró a este grupo fue el manejo inteligente, chistoso e irónico de las letras, las cuales le quitaron la solemnidad a lo que hasta entonces se hacía en Guadalajara.

Con la desintegración de El Personal se cierra un capítulo en la historia musical de México en el que permeó por igual un reggae jarocho que un rock guapachoso; un fox-trot en nuestro idioma que una rumba didáctica; un blues de bolsillo y un buen danzón. Con el fin del siglo XX dijimos adiós a El Personal, extraordinario grupo de «no-rock» mexicano que transitó durante 13 años por el insólito camino de la originalidad. Sin embargo, no murió del todo ya que algunos de sus integrantes le dieron vida a nuevos proyectos. Por ejemplo, Andrés Haro creó el grupo Andrés Haro y Los 7 K y dirige una disquera independiente. Por su parte, Alfredo Sánchez inició una carrera como solista.²⁸

La continuidad del rock tapatío

Los seis exponentes mencionados le dieron forma y continuidad al rock tapatío durante los años ochenta marcando a otras bandas que posteriormente aparecieron, muchas de las cuales carecieron de propuesta musical o de éxito comercial por lo que su existencia fue efímera.

²⁸ Aunque Alfredo Sánchez nació en la capital mexicana, sus muchos años de residencia en Guadalajara lo han convertido en tapatío casi al 100 por ciento. Su trayectoria musical, la cual comenzó en los años ochenta, comprende participaciones con proyectos como Ars Antiqua, Jaramar, Andrés Haro y Los 7 K y, desde luego, El Personal. En el 2005 hizo su debut en solitario con el disco *Primeros pasos*.

En términos generales, uno de los mayores problemas que tuvieron que sortear estas bandas fue la falta de espacios adecuados para poder tocar, ya que desde los tempranos años sesenta hasta el último tercio de los ochenta realmente hubo muy pocos foros para el rock en Guadalajara.

Algunos eran el Salón Arlequín, en donde hacían vibrar a la raza grupos como La Sole, encabezado por el legendario Blas, Toncho Pilatos, Stop, Fongus, Nevada, Why Not. También estaba el Foro Jim Morrison de las Bandas Unidas del Sector Hidalgo (BUSH), en donde llegaron a tocar KK de VK, Madres y Comadres y el mismísimo Gerardo Enciso, entre muchos otros.

A finales de los años ochenta La Peña Cuicacalli seguía manteniéndose como uno de los pocos espacios vitales para los rockeros tapatíos gracias a sus martes y domingos de rock. Bajo la batuta de Péndulo Producciones, La Peña Cuicacalli reservó esos días de la semana para el rock tapatío, y lo mismo se presentaban bandas que apenas incursionaban en la escena local que agrupaciones con ya una larga trayectoria. En su escenario se presentaron bandas como Rebozo de Soledad, Brillante Oscuridad, Flores Negras, La Revolución de Emiliano Zapata, entre muchas más. Asimismo, La Peñita un día a la semana también se olvidaba de las quenas y los charangos de la nueva trova para dar paso a las liras eléctricas distorsionadas y a los sintetizadores, reservando siempre los domingos para grupos locales de rock.

En los centros culturales La Puerta, El Kiosco y El Hormiguero o la Galería Magritte también hubo buenas tocadas. Además estaban los bares Starwood, La Cueva del Búfalo y El Pardiños, todos ellos de breve vida.

Por fortuna, a finales de la década en Guadalajara y zonas aledañas se abrieron infinidad de bares, antros, salones, centros culturales, etcétera, que le dieron cabida al rock y la música electrónica. Estos nuevos foros manejaban diversos conceptos y eran visitados por distintas clases sociales. Algunos de los más relevantes fueron: La Divina, La Trinchera, La Dome, Lado B, Bar Pixie, Dady'o, Bar Revolución, La Olla Loca, Ciro's, Barzelona, Country Rock, DJ London, Pistacho's, Salón Corona, Bule Bar, La Zona, Barba Negra, Bar Jamaica, Centro Cultural Rastafary, Lucifer, Puerta 22, Multiforo Las Biaz, El Muro, Meridiano 60, Meridiano 62, Salón Lagarto, La Inquisición, Angus, Get Back Bar, Haus Der Kunst, Bar Bicentenario, Rock House, The People Bar, La Resaca, La Marcha, White Lotus, Equinoxio, Jimmy's, La Mutualista, Bar Ca-

lavera y, por supuesto, la Concha Acústica, la Plaza de Toros Nuevo Progreso y el Auditorio Benito Juárez, especialmente durante las famosas Fiestas de Octubre, y por supuesto el Centro Cultural Roxy.

A finales de los ochenta, gracias al éxito alcanzado por bandas como Maná, Rostros Ocultos y El Personal, así como a la ebullición que se vivía en México debido al *boom* del «rock en tu idioma», la idea de la consolidación del rock tapatío comenzó a ganar terreno. En 1989 aparecieron agrupaciones como El Rebozo de Soledad, La Siguierte Página, Los Contrás, etc. Al principio las cosas no funcionaron muy bien ya que muchos grupos no terminaron de cuajar y se perdieron en el camino. Sin embargo, aparentemente lo mejor aún estaba por venir.

LOS AÑOS NOVENTA, ¿LA CONSOLIDACIÓN DEL ROCK TAPATÍO?

La década de los noventa fue una época de verdadera ebullición para el rock mexicano debido al fenómeno conocido como «rock en tu idioma». Fue hasta fines de los años ochenta después de que se logró salir del hoyo negro de Avándaro, cuando el rock ya se había integrado al concepto convencional del *showbiz*, que los conciertos comenzaron a perder su aura prohibitiva, salvo en el precio de los boletos.

Durante años los noventa, cuando el rock ya había demostrado su rentabilidad, comenzaron a presentarse en México grupos de primera línea como U2, Metallica, Monster Magnet o Rammstein. No obstante, estos grupos no vinieron a tocar a Guadalajara.

En lo que respecta al rock mexicano, hacia 1993 algunos grupos surgidos a mediados de los años ochenta, como La Maldita Vecindad y Caifanes, se enamoraban cada vez más de su imagen en la pantalla televisiva, adoptaron sus códigos, suavizaron su retórica y exageraron sus expresiones populacheras. La explosiva genialidad de estas bandas sucumbió al encanto de la fama y se transformaron en una parodia de sí mismas. Su herencia es, por un lado, cientos de agrupaciones menores que machacan ritmos pasados de moda hace 30 años en Jamaica e Inglaterra, con letras y consignas más rabiosas que las de los etarras. Por otro lado, dieron origen a bandas guapachosas que rinden homenaje permanente a Tin Tan y a la desteñida época de oro del cine nacional. Al igual que el Tri, estos grupos crearon públicos fieles y complacientes.

Para la segunda mitad de los años noventa en el rock nacional se vivió la fusión musical del hip hop, rap y rock. Bandas como Control Machete, Molotov, son un claro ejemplo de esta fusión. También se dio la incorporación del techno, del dance y la música electrónica que tomó auge en nuestro ámbito musical y aparecieron grupos como Plastilina Mosh y Moenia.

A finales de esa década los raves multitudinarios y la música electrónica irrumpieron en la escena para dotar de nuevos sentidos y contenidos a la música, el baile y las experiencias comunitarias. Aparecen los colectivos Nortec (en Tijuana) y Nopal Beat (en Guadalajara), que ahora tocan hasta en Europa y los sonidos son ya muy distintos de los que entusiasmaron a otros jóvenes a principios de esta misma década.

Los años noventa en Guadalajara

Al inicio de la década de los noventa el panorama del rock nacional estaba encabezado por grupos de la capital. Ya se sabe que, víctima del centralismo característico de este país, Guadalajara no participó en el *boom* del rock mexicano sino hasta 1992, cuando BMG editó el primer disco de Cuca, *La invasión de los blátidos*. En los primeros noventa aparecieron Los Demonios de la Lengua, Occisos y Los Garigoles.²⁹ De estas bandas sólo la tercera consiguió grabar y consolidarse como una de las bandas más importantes del rock tapatío.

En los años noventa se consolidó el éxito de algunas bandas pero la gran mayoría continuó hueseando. En el círculo de bares y antros surgieron infinidad de bandas con una diversidad de estilos. Al principio prevalecían el

²⁹ Los Garigoles comienzan a rolar en 1990. La banda estaba formada por Johan Wazoflas, cantante, Jovito Panteras, guitarra, Kike Astro, batería, y Gwise Gy, bajo. Un rock crudo y duro complementa el lenguaje de Los Garigoles, parte medular de su propuesta, caracterizado por una filosa y desmitificadora irreverencia, un lúcido humor corrosivo y alburero. Este cuarteto, junto con El Personal, es uno de los que mayor énfasis hace en el humor, casi a la par de su música. Sus letras están cargadas de un humor ácido, lleno de referencias cotidianas que aparecen en la televisión y la radio. Alguna vez Jovito Panteras definió la música de la banda como «un rock adornado, o rock reciclable en donde cada quien toma lo que quiere para su desmadre personal».

metal y el punk, pero pronto aparecieron el reggae, ska, hip hop, la electrónica y otros géneros alternativos.

El *boom* del «rock en tu idioma» hizo que en los años noventa la radio comercial tapatía se abriera y diera cabida al rock que llegaba de Argentina y España así como al rock nacional. Sin olvidar otras radiodifusoras como Stereo Soul, Super Stereo y Canal 58, durante un tiempo Sonido 103 FM fue la estación líder en la programación de rock en español, donde por fin se programaban grupos locales.

Radio Universidad, de la Universidad de Guadalajara, es un caso aparte ya que en sus mejores momentos la estación universitaria permitió que a través de sus micrófonos se desarrollaran las más diversas experiencias radiofónicas relacionadas con el rock.³⁰ Esta estación siempre ha estado poblada de buenos conductores que han apoyado al rock. Entre ellos destacan Alfredo Sánchez, Adriana Díaz Enciso, Sara Valenzuela, Pepe Quezada, Julieta Marón, David Dorantes, Enrique Blanc, Rodolfo *Che* Bañuelos, David *El Negro* Guerrero y Toño Muñoz.³¹

³⁰ Un ejemplo destacado es que en los años ochentas el colectivo BUSH (Bandas Unidas del Sector Hidalgo), con El Tecla, El Tambo, Colín, Sotelo, y José Antonio Pérez Luna, el famoso Yonbin, a la cabeza, pudieron expresar al aire los rollos que aquejaban a la fauna rockera que deambulaba por las calles de la ciudad. La onda del BUSH era programar rock de grupos subterráneos y lograr que las bandas juveniles de distintos barrios pudieran convivir armónicamente en las tocaditas que organizaban en el mítico Foro Jim Morrison, que no era sino un cúmulo de tierra ubicado en la calle Mariano Bárcena, a unas cuantas cuerdas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara, de la cual por cierto egresé en 1993, por lo que era un asiduo asistente a los eventos organizados por el dicho colectivo.

³¹ Con programas como *Vuelo Nocturno*, *Mezclas Duras*, *El Festín de los Marranos*, *Dimensión del Rock*, *Déjalo Sangrar*, *El Despeñadero*, *Boleto para Viajar*, *Una Ventana al Pasado*, *Casino Boogie*, *La Cuenta de los Guías*, *El Ritual de lo Habitual*, *Globo Sónico*, etcétera, y todo lo que han significado para el rock tapatío, Radio Universidad llenaría muchas páginas memorables dentro de este cotrorreo.

La televisión también se abrió para el rock tapatío a partir de 1993 con el programa Generación X, transmitido por el Canal 4 de Televisa. El Canal 7 estatal creó programas como Videostress, Alternos, Alebrijes, Omni y La Máquina, en los cuales se presentan tanto videos como grupos en vivo. También hizo lo suyo el desaparecido Canal 6 con el programa 97.8 Video Clips (antes llamado 87.8 Videoclips), que en su momento brindó un gran apoyo a las bandas locales.

Por otra parte, a principios de los años noventa el rock también comenzó a aparecer en la prensa escrita. Al iniciar la década en Guadalajara existían como los diarios más importantes, por su tiraje y ventas, *El Occidental* y *El Informador*, pero en sus páginas eran casi nulas las referencias o artículos relacionados con el rock. A partir de 1989 un tal Julio Alberto Valtierra comenzó a publicar en *El Occidental* una serie de artículos, crónicas y entrevistas que versaban acerca del rock.

En 1993 se fundó el periódico *Siglo 21*, y desde su primera edición el rock ocupó un espacio importante en sus páginas culturales, al igual que el diario que entraría a ocupar su lugar después de su desaparición, el *Público*.³² En noviembre de 1998 nació el diario *Mural*, sumándose a los medios que apoyan el rock tapatío. A finales de los años noventa, *El Informador*, uno de los diarios más conservadores, también comenzó a publicar algunas notas relacionadas con el rol del rocanrol. El único que ha permanecido al margen es *Ocho Columnas*.

Al inicio de los años noventa los foros seguían siendo escasos, pero pronto el *boom* del rock mexicano explotó en la ciudad y comenzaron a abrirse una infinidad de espacios donde podía escucharse. Con todo esto, pronto re-

³² Esto puede constatarse a través de las sendas entrevistas, reseñas, crónicas y artículos realizados por gente tan importante y respetada como Rodolfo Che Bañuelos, Enrique Blanc, Paco Navarrete, Juan Carlos Guerrero, Antonio Venzor, entre otros. Sin embargo, la vida de *Siglo 21* fue efímera ya que desapareció en 1996. Ese mismo año, el equipo que había creado dicho periódico fundó *Público*, diario que prácticamente con los mismos colaboradores continuó con la labor de apoyo hacia el rock. A la fecha este medio es el más importante en lo que a difusión del rol del rocanrol se refiere.

gresaron los conciertos masivos a foros como la Concha Acústica, el Auditorio Benito Juárez, principalmente dentro del marco de las Fiestas de Octubre, la Plaza de Toros Nuevo Progreso y el Roxy. Además, en esta década tuvieron lugar en Guadalajara algunos sucesos clave para el fortalecimiento de la escena rockera local. Desde entonces, los sitios para conciertos y eventos de expresión han ido en aumento, pero nunca han sido suficientes. Entre ellos, no se puede dejar de mencionar la reapertura del Centro Cultural Roxy, la realización de varias fiestas *rave*, el cuarto Festival de la Raza pa' la Raza, el Primer Festival de Rock Tapatío, el nacimiento del Tianguis Cultural de Guadalajara, la Expo-Rock, el Festival Alternativa Tapatía '97, que se llevó a cabo en la Ciudad de México, la inauguración del Hard Rock Live, el concurso Hard Rock Stage, entre otras cosas. De ello, me gustaría resaltar la experiencia de dos esfuerzos para organizar seriamente estrategias que logren una plena difusión e identificación de la oferta cultural tapatía.

El Roxy

El 18 de mayo de 1990 se reabrió «la catedral del rock tapatío», el Centro Cultural Roxy (cerrado actualmente), sitio en donde se presentaron grupos locales, nacionales y de todo el mundo. Desde su fundación, se caracterizaron por ser un espacio de entretenimiento para la juventud tapatía alternativa. Ahí, se pretendió ofrecer expresiones y manifestaciones culturales sin rango de discriminación, sin la clásica separación de alta y baja cultura, pero de igual forma, se trata de un centro polémico en su especie. En general, las autoridades nunca vieron al Roxy con mucha simpatía, lejos de brindarle apoyo lo clausuraron y hubo problemas para la presentación de determinados eventos en un sinnúmero de ocasiones. Fue el único lugar de la ciudad que se atrevió a apoyar a grupos de música que nacieron de la calle, por la calle y para la calle, por más alternativos o densos que estos fueran. Por ello mismo, fue sede de eventos diversos como exposiciones de artes visuales, algunos talleres de literatura, presentaciones de libros y esporádicas exhibiciones de películas. Para algunos, el Roxy era un centro de perdición, para otros un centro generador de cultura, un foro esencial para el rock en la ciudad, ya que se prestó para el lanzamiento de nuevos grupos; ahora hacen falta más espacios, más opciones, otros centros culturales que abran sus puertas al rock.

El Tianguis cultural de Guadalajara

En noviembre de 1995, el arandense Leonardo David de Anda González fundó el Tianguis Cultural de Guadalajara, ubicado originalmente en la Plaza José Rolón, a un lado del Ex Convento del Carmen. En 1998 se agruparon como asociación civil y se cambiaron de lugar tanto por presiones de los vecinos y del Ayuntamiento Tapatío como por la necesidad de un mayor espacio para realizar sus actividades. Se sugiere el Parque El Refugio como nueva ubicación, pero esto no se concreta por la oposición de algunos vecinos. En ese mismo año el tianguis se instala definitivamente en la Plaza Juárez, enfrente del Parque Agua Azul. Es uno de los pocos foros en los que la banda rockera de Guadalajara y anexas puede disfrutar tocadas de rock en vivo y otros eventos culturales al aire libre —¡y gratis! Pese a todas sus limitantes, indudablemente el Tianguis Cultural de Guadalajara es un verdadero oasis para todas las tribus urbanas que conforman la variada fauna de la contracultura tapatía.

La nueva generación

Durante los últimos años de los noventa y los primeros años del siglo XXI en Guadalajara aparecieron infinidad de grupos y uno que otro solista que le dieron al rol del rocanrol. De una saturada lista de por lo menos 150 nuevas bandas tapatías y solistas roquero sobresalen las siguientes (en riguroso orden alfabético). Es importante señalar que varios de ellos han dado ya mucho de qué hablar, a pesar de que algunas de estas agrupaciones ya han desaparecido. Dada la gran cantidad que son, sería imposible describir el trabajo y la trayectoria de cada uno de ellos. No obstante, eso podrá escribirse al pasar de unos años, ya que muchos de estos personajes aún tienen muchos logros por cosechar.

ABJ, Alfredo Sánchez, Alias, Anaconda, Ancestros, Angel de Acero, Angelique, Angelus, Arca, Artículo 33, Astaroth, Atómica Melancólica, Aves a Veces, Azebrec, Barrio Zumba, Basta Paciencia, Becker, Better, Blátidos, Brillante Oscuridad, Calleros, Conducta Animal, Contrás, Crisis Social, Cruda Mata, Cruz de Hierro, Chaca, Chamuco, Chango Marrango, Charales-k, Darma, Dead Silence, Desarmador, Disidente, Doggy Style, El Cerco, El Mito, Enter, Escuadrón 201, Eskoria, Estigia, Falacia, Fallas del Sistema, Florextrema, Fonos,

Fósforo Club, Fulanos de Tal, Generador, Grand Mama, Guadaña, Hananda, Hardware, Hemisferios, Iguana Rouss, Inadapta2, Insumisión, Isobel, Jorge *el Hidalgo* y los Independientes, Julieta Marón, Katarsis, Khathadhen, La Bruja, La Canica, La Celestina, La Dosis, La Espuma del Gusano, La Estaca Brown, La Nada, La Misma Cosa, La Otra Escoria, La Sangre de Alicia, La Tacha, La Tirlanga, La Yaga, La Zaña, Lado Izquierdo, Las Cornetas, Le-due-boys, Lid, Life Keeper, Limbo, Línea, Lodo, Los Cuadernos, Los Garigoles, Los Hijos de la Guayaba, Los Occisos, Los Simbióticos, Mala Leche, Meduza, Maníaca, Máquina de Ozono, María con Tennis, Mausoleo, Melancholy, Momo, Motor, Naturaleza Muerta, No Tiene la Vaca, Omniblues, Óscar Fuentes, Oveja Negra, Pánico Escénico, Patentes FX, Perfil, Pezón Face, Pito Pérez, Plan Fuga, Plástico, Praxis, Projector, Psicocybers, Puerco, Cuarta Pared, Rancho Kukamonga, Razas Extintas, Remedio de Todos los Males, Resistencia, Restos, Reversa Mazorca, Sahumerio, Salmo, Samsara, Sara Valenzuela, Sargatanaz, Sedición, Semillero, Silencio, Skorcho, Smegma, Snobismo, Stamina, Sunset of Winter, Sweet London Music, Tenebrarum, Tierra Firme, Todo por no Estudiar, Trida, Tried, Valium 10, Uno Menos, Verde Amarelho, Virtual, Vitamina S, Womad y Zona 13.

Realmente fueron pocos los grupos que tuvieron acceso a las grandes compañías transnacionales. Y ante la falta de compañías dispuestas a grabarlos, las agrupaciones han tenido que recurrir al recurso de grabar sus propias cintas y hacerlas llegar a su público de mano en mano a través de los conciertos o bien por medio de algunas de los establecimientos alternativos que existen en la ciudad y que distribuyen material de los grupos tapatíos independientes y/o subterráneos, como son las tiendas Rock en Español (calle Mezquitán 89-A, frente al Roxy), Submarino Amarillo (calle Juan Manuel 751, en la esquina del Roxy), CD Metal (avenida. Hidalgo 1012, entre Enrique Díaz de León y Frías), El Poder del Rock (calle Madero 210), Imagen Pública (avenida Alcalde 387, entre Herrera y Cairo y Garibaldi), librería Jardín de Senderos (calle Galeana 141) y los puestos del Tianguis Cultural.

Como puede verse, los estilos musicales que alimentaron la ansiedad de los jóvenes y viejos rockeros de Guadalajara y anexas que han abarcado desde la década de los noventa hasta ahora son muy diversos: del depurado rock

& roll clásico a los sonidos electrónicos, pasando por el rock pop, rock progresivo, blues, funk, reggae, ska, death metal, y demás etcéteras. Y lo mismo puede decirse en cuanto a sus inclinaciones ideológicas, mismas que pueden tener sus anclas en cuestiones filosóficas existenciales, políticas, contraculturales e, incluso, religiosas,³³ sin ignorar que más allá de los discursos, algunas bandas tocan por simple gusto de rocanrol.

Cuca y La invasión de los blátidos

Entre la infinidad de grupos tapatíos surgidos a lo largo de los años noventa sobresale el arribo de Cuca, con José Fors al frente, por lo que merece un capítulo aparte. Es una banda que con gran insistencia logró sus objetivos y creció comercialmente con su fórmula de rock duro y metalero, manejando letras de un sarcasmo picante, muy mexicano, que en no pocas ocasiones fue censurado y dificultó su difusión a través de los medios de comunicación, lo cual no impidió que la banda se hiciera de un amplio grupo de fans en todo el país y hoy sea considerado un grupo de culto.

En 1990, en plena cresta de la ola del boom del «rock en tu idioma», José Fors, Galileo Ochoa, Nacho González y Carlos Avilez le dieron vida a Cuca. En 1992 grabaron su primer disco (*La invasión de los blátidos*, para BMG), el cual tuvo una excelente acogida por parte del público y la crítica. De este disco pegaron «El son del dolor», «El hijo del lechero», «La cara de pizza», «El mamón de la pistola», «Implacable» y «La pucha asesina», rolas que se han vuelto clásicas dentro del repertorio del grupo. En 1993 la banda reafirma su éxito con su segunda grabación, *Tu Cuca madre ataca de nuevo*.

Debido a sus proyectos en el terreno de la pintura, antes de la grabación del tercer disco (*La racha*, 1995), José abandona el grupo y su lugar es ocupado por su hermano Alfonso El Pelucas Fors. Curiosamente, de este material

³³ En Guadalajara han surgido muchas bandas cristianas eminentemente rokeras. Se puede mencionar, como ejemplo, a Luz Aquella, Apocalipsis, Tesalónica, Shema Najar, Los Locos de Cristo, Jaire, entre varias más. Por la misma naturaleza de estas agrupaciones, los foros y canales de distribución de su material son distintos a los de los grupos de los cuales se habla en el presente artículo del rol del rocanrol en Guadalajara.

se desprendió una de las canciones más tocadas por la radio, «La balada». José regresaría para la grabación de *El cuarto de Cuca* (1997).

En 1997 decidieron darle un descanso a la banda, el cual duró cinco años, en los que cada uno se dedicó a sus proyectos individuales. Fors se concentró en la pintura y luego le dio vida a Forseps, banda con la que ha grabado cinco discos: *Bebé Mod. 01, Forseps .02* (Opción Sónica, 2000), *333* (Fugazi Records, 2001), *En vivo/Un medio acústico* (Fugazi Records, 2002), y *IV* (2005). Por su parte Galileo y Carlos, junto con Tlemilco Lozano y Christian Gómez, formaron el grupo Nata, que en 2003 grabó su disco *Nata* para Universal Music.

¿Qué pasó cuando la agrupación tapatía más exitosa decidió autoaplicarle un insecticida aparentemente letal a su Cuca(racha)? ¿En realidad era tanto el odio que, se rumoraba, se tenían sus integrantes, como para darle un zapatazo mortal a una criatura que se veía tan vigorosamente saludable?

El cariño y la insistencia del público, que durante las tocadás de Nata y Forseps no paraba de gritar el nombre de Cuca a todo pulmón, fue una de las razones que hicieron revivir a la cucaracha. El regreso de Cuca se dio el domingo 9 de mayo de 2004 durante el festival Vive Latino del 2004, realizado en el Foro Sol de la ciudad de México, ante 50 mil personas que les dio un muy buen recibimiento.

Pero era imposible reunir a Cuca y no pisar su querida Guadalajara, así que el 14 y 15 de mayo de ese año se presentaron en la Concha Acústica del Parque Agua Azul. Las dos tocadás se grabaron y fueron puestas a la venta como DVD.

Por otra parte, en el 2005 Cuca realizó una gira nacional para festejar sus 15 años de trayectoria musical. Sí, los seguidores de Cuca, y en general cualquier sujeto interesado en el rock tocado ruidosamente, sin aderezos electrónicos o mestizajes tropicales, extrañaban a los tapatíos. El esperado arrejunte se vio fortalecido con la edición de *Viva Cuca* (Universal Music, 2005), disco que recoge la actuación de la banda en su tierra natal, ejecutando su repertorio más conocido.

El camino de esta Cuca(racha), que como buen blatido es reactivo a morir, parece dirigirse a tocar lo más posible y darle curso a los proyectos personales. De momento, se dedican a promover su disco en vivo. Lo de componer

material nuevo lo han hablado únicamente en las entrevistas, pero no debe descartarse que un huevo de cucaracha sobreviva a estos encuentros y en el futuro se hable de material inédito del grupo.

Como amante de Cuca es hora de rescatar del baúl la vieja y roída camiseta que tiene el esqueleto de la Cucaracha. ¡La Cucaracha sí puede caminar!

Las disqueras independientes

Una de las dificultades más serias a la que se han enfrentado los rockeros de Guadalajara a lo largo de cuarenta años ha sido la falta de compañías de discos interesadas en grabarlas. Sin embargo, en los años noventa los grupos tapatíos se toparon con el hallazgo de vías alternas para la difusión de sus trabajos: las producciones independientes.

A principios de la década aparecieron en Guadalajara algunas compañías independientes o de poco presupuesto (Indies), como Mix Records (1993), disquera interesada en abrir espacios para el reggae, el rock urbano, el metal y el blues, por los que sacaron discos de Los Spider, La Fachada de Piedra (1993), Sedición, Óscar Fuentes y Gato Gordo. La compañía Fugazi se creó en 1999 y editó los discos *Tarará* de Gerardo Enciso (2000) y *Contacto* de Azul Violeta (2003), entre otros. La más activa ha sido Tokin Records.

Pioneros en este campo fueron los sellos Cronos Records (que grabó a bandas como Hongo, Fongus y al mismísimo Toncho Pilatos) y Alebrije Records, pero su existencia fue muy corta y sus trabajos intermitentes.

De ahí la importancia de que hayan aparecido en la ciudad los sellos Mix Records y Tokin Records con toda la intención de promover a los artistas locales, lo cual es un síntoma de que algo está cambiando y que las nuevas generaciones quieren romper con el arcaísmo que aún prevalece en no pocas instancias tanto civiles como gubernamentales.

¿Hacia dónde va el rol del rocanrol?

Si bien es cierto que durante los años noventa en la Perla de Occidente hubo una verdadera efervescencia de grupos, el rock tapatío no logró consolidarse como debiera. Tal vez esto se debió a que se sobrevaloró a algunos grupos y se menospreció a otros, además del numeroso contingente que se disolvió en el anonimato. El caso es que Guadalajara, una ciudad cosmopolita, con tantos

grupos y propuestas, no ha logrado cimentar un real movimiento rockero, principalmente por las estructuras conservadoras que, por desgracia, aún rigen las normas de la vida cotidiana. Así, a finales de esa década el rol del rocanrol tapatío presentaba un panorama claroscuro: era claro en cuanto número de bandas, pero oscuro en lo que se refiere a difusión y apoyo.³⁴

Con el nuevo siglo llegaron también grupos con nuevos sonidos. El hip hop, que había aparecido en la segunda mitad de los años noventa, hizo a un lado al rock melódico y duro, cambiando las guitarras por las tornamesas y la melodía por el rap. La llegada del año 2000 favorecía a los nuevos grupos que, influenciados por los colectivos Nortec y Nopal Beat, se inclinaban más por los sonidos electrónicos.

Si la suerte cobija al rock tapatío y todos sus derivados, Guadalajara podría inyectar sangre fresca al anémico rock azteca, tal y como lo han estado haciendo durante los primeros años del siglo XXI el Colectivo Nopal Beat, las agrupaciones Belanova y Sweet Electra, entre otras.

LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XXI

La música electrónica en México

A principios de los años ochenta, el surgimiento en México de los «sonidos móviles» significó el detonante del fenómeno DJ. Algunos de los que se encargaron de masificar su popularidad fueron Polymarch Winners, Tony Barrera, DJ Klang —primer mexicano invitado al máximo reventón de música electrónica en el mundo, el Love Parade en Alemania—, DJ Tramel, DJ Cooky —que también es productor que ha traído DJ's internacionales a México—, entre otros.

El año 1990 fue importante para la música electrónica en México ya que debido al *boom* internacional del house se comenzaron a editar en el país los

³⁴ La aparición de Frántica, un portal de Internet abierto en 1998 por Jovito Panteras (alias Óscar del Río), fue una gota de agua en el desierto en eso de la difusión del rock tapatío, ya que la mayoría de los rockeros locales concentraron ahí sus páginas oficiales. Con el paso del tiempo, *frántica.com* se ha convertido en el *web site* que contiene más información acerca del rol del rocanrol en Guadalajara. De hecho, Frántica fue un valioso apoyo para la elaboración de estas páginas.

discos de los exponentes extranjeros más importantes.³⁵ Otro capítulo decisivo fue el éxito de los reventones de música electrónica o *raves* organizados por Polymarch en 1992 y 1993, en los que participaron agrupaciones como Libido, Aceite, Las Divas, etcétera. Esos reventones consistían en fiestas itinerantes que se realizaban casi sin previo aviso en viejas casonas abandonadas o al aire libre en la oscuridad del campo. La promoción para asistir a estas fiestas consistía en invitaciones que circulaban de mano en mano en el círculo de bares y antros del DF. Ahí se sentaron las bases de lo que ahora es la escena de la electrónica en México.

Poco después se desató la fiebre del DJ y se inició el movimiento *rave*; se trata de fiestas itinerantes, sólo que con un carácter vanguardista en cuanto a música. En los primeros *raves* comenzaron a hacerse familiares los nombres de DJ como Xavier Fux (ex Magneto), Mart-9000, Chrysler, Pitt-e, Tini Tun, así como los grupos Expotenco y Halosol. En este panorama, los *raves* multitudinarios y la música electrónica irrumpieron en la escena para dotar de nuevos sentidos y contenidos a la música, el baile y las experiencias comunitarias.

A finales de la década de los noventa algunos músicos mexicanos comenzaron a experimentar con la fusión de rock, hip hop, rap y electrónica. Aparecieron nombres como Transceiver, Mr. Cookie y Cybernia. También encontramos una interesante amalgama de estilos en los grupos Titán, Control Machete, Plastilina Mosh y Double Helix, este último de Guadalajara. Además, surgieron los colectivos Nortec (de Tijuana) y Nopal Beat (de Guadalajara) con la intención de apoyar y difundir los sonidos electrónicos por todo el país.

³⁵ En medio de todo esto apareció Claudio Yarto con su grupo Caló, que se dedicó a mezclar house, hip hop y rap. Originalmente, Yarto y Aleks Syntek arrancaron el proyecto Caló, con el disco *Lengua de Hoy*. Posteriormente, Syntek se dedicó a producir los discos de gente como Timbiriche y se apartó de Caló después del segundo álbum. Más tarde surgieron LLT (Los Legendarios Tlaconetes) con su disco *Tecno Ritual*. Asimismo, aparecieron Deux Ex Machina, Bostich, Conditus y Moenia. Este último logró romper el límite entre lo subterráneo y lo comercial.

¿Qué pasa en Guadalajara?

La música en su carácter evolutivo se compone para des-componerse y volverse a componer, ya que es un continuo girar en espiral que se construye todos los días.

En la cultura electrónica mucha de la energía se dedica a la taxonomía cultural, que consiste en tratar de identificar géneros y subgéneros como especies. El exceso de nuevos sonidos, subgéneros, términos y nombres comunes es lo que impide a muchos principiantes conocer lo que realmente es esta música. Sin embargo, y pese a esta confusión, en el primer lustro del siglo XXI los sonidos electrónicos y todos sus derivados han dominado la escena de Guadalajara con propuestas de músicos tapatíos que se dejan oír para esclarecer la panorámica musical en la Perla de Occidente, llegando a ser apreciados y programados en Europa.

Un elemento que va estrechamente ligado a la música electrónica es el concepto *rave*, cuyos ingredientes básicos son una música hipnotizante, rayos láser, imágenes psicodélicas y *smart drinks*. Las fiestas *rave* toman por asalto prácticamente cualquier lugar, especialmente espacios abiertos o antros como la enigmática Mansión de Piedra, sede de los clásicos reventones de Halloween que dejaron huella en más de una generación de tapatíos. Generalmente, la producción de estas fiestas corría a cargo de Aural Image y Organización Zeppelin, precursores del movimiento techno en Guanatos allá a finales de los años ochenta. Esas noches de frenética danza a ritmo de los electrónicos sonidos tribales del *rave* mezclan las ácidas dosis de DJ's con presentación de música en vivo. Las fiestas *rave* son verdaderos rituales catárticos en los que los asistentes prácticamente entran en trance.

Este movimiento se ha caracterizado por plantear una alternativa diferente para conjugar varios conceptos de estimulación sensorial que propicien un acercamiento más profundo con las innovadoras formas de creatividad visual y auditiva basadas en la música electrónica. Este fenómeno ha generado la falsa creencia de que estas fiestas son auténticas bacanales a las que los jóvenes sólo acuden para drogarse con *smart drinks*, tachas, etcétera. Y la conservadora moral tapatía no se ha salvado de esta falacia.

Un claro ejemplo de la intolerancia y cerrazón cultural que todavía prevalece en algunos sectores de la sociedad tapatía es lo que ocurrió el 4 de

mayo de 2002. Esa noche, unos cien elementos policíacos irrumpieron en una fiesta electrónica que se celebraba en un terreno de Tlajomulco de Zúñiga, cerca de Guadalajara, con la intención de buscar drogas entre los asistentes, pero sin distinguir entre inocentes y culpables. La acción provocó un escándalo porque los policías amagaron con sus armas a cerca de 1 500 jóvenes sin comprobarles delito alguno a la gran mayoría. La escena electrónica de la ciudad se vio seriamente afectada por esta muestra de represión y los padres cuestionaron la visita de sus hijos a este tipo de fiestas. La herida tardó en cerrarse pero paulatinamente esta vertiente musical retomó adeptos y difusión. Actualmente, la música electrónica es uno de los géneros consentidos de los tapatíos.

Sin embargo, no todo ha sido malo. Uno de los sueños de todos los amantes de los sonidos electrónicos se convirtió en realidad cuando se realizaron en la ciudad dos ediciones del Festival Mutek, que nació en Montreal, Canadá, y es uno de los eventos electrónicos más importantes del mundo.³⁶

Hoy en día los sonidos electrónicos gozan de muy buena salud en Guadalajara gracias al trabajo de los colectivos Nopal Beat, Abolipop, Pantanor y otros, así como de las agrupaciones Double Helix, Sussie 4, Shock Bukara, Belanova y Sweet Electra, por sólo mencionar algunas. Precisamente, no se

³⁶ La primera celebración fue en diciembre de 2003, con motivo de que la ciudad de Quebec, Canadá, era la invitada de la Feria Internacional del Libro. En tal ocasión participaron artistas de talla mundial (DJ Vincet Lemleaux, Akufen, Ckackhaus, The Mole, Egg, Tim Hecker, Skoltz Kolgen), así como varios artistas del sello local Abolipop (Nébulas 3, Lumen Lab, Transistor, Audirac, Carrie) y otros del Colectivo Nopal Beat (Data, God is my Name). La segunda edición del festival Mutek en tierras tapatías se realizó los días 8 y 9 de abril del 2005, dentro del marco de la Feria Municipal del Libro. Como el invitado de la feria era Chile, participaron los mejores exponentes de la electrónica de aquel país (Danieto, Skip Sapiens, Original Hamster, Pier Bucci) junto a lo más destacado del panorama nacional (Picis, Dogma, Nodos, Plug, Líneas de Nazca, entre otros) y la escena tapatía (Jack's Son). Lo más atractivo fue que en esta ocasión los escenarios estuvieron al aire libre (Plaza Guadalajara, el camellón de Chapultepec y Guadalupe Zuno).

puede pasar por alto el hecho de que, si bien, actualmente la música contemporánea de Guadalajara ha trascendido en toda la república y en otras naciones, en parte esto se debe a las diversas organizaciones que diferentes bandas y solistas han iniciado bajo el modelo de *colectivo*, con la finalidad de llevar a mejor puerto sus proyectos vanguardistas.

¿QUIÉN ES QUIÉN EN LA ELECTRÓNICA TAPATÍA?

Belanova

Belanova es uno de los proyectos electrónicos más conocidos y reconocidos de Guadalajara. Funciona como grupo desde el 2000 y propone una música llena de ideas y melodías para que la gente pueda sentir, cantar y por supuesto bailar. Está formado por Denisse Guerrero en la voz, Ricardo Arreola (ex integrante de La Dosis) en el bajo y el productor Edgar Huerta en programación y teclados. Su trabajo abarca desde el down tempo hasta el minimal house, conservando siempre una esencia pop y teniendo como objetivo principal el crear un sonido fresco y auténtico.

Influenciados por grupos como Moloko, Morcheeba y Björk, entre otros, Belanova crea un sonido propio que se caracteriza por la simplicidad de los elementos y el uso de sonidos con carácter y fuerza. El grupo se ha presentado en diversos foros locales —en ocasiones alternando con DJ's— así como en la Ciudad de México y sin duda está pegando, además constantemente aparecen en el radio y en la televisión.

Sweet Electra

Sweet Electra, proyecto encabezado por Giovanni Escalera, es una de las de las mejores propuestas de música electrónica hecha en Guadalajara.

Escalera incursionó en el medio electrónico desde 1996, al lado de Venancio Almanza (Club Nova), con un proyecto llamado Nick Vega, el cual tiempo después rebautizarían como Billy Camarena. Su sonido jugaba con el drum & bass y el lounge. Tras la desaparición del dueto, Giovanni se juntó con Channel Dueñas para formar Ácida Chole.

El nuevo proyecto de Escalera también cambió de nombre para llamarse Sweet Electra y enrolarse en las filas del Colectivo Nopal Beat. La cantante Valentina González, que había estado en Sussie 4 y Galápagos, se integró al

grupo. Maneja sonidos que no se construyen meramente en lo electrónico, existe una conciliación entre metales y elementos percusivos, para alejarse del house trivial y sumergirse en el down tempo, el drum and bass y el jazz, armonizado con lírica en inglés, portugués y español.

Los Hermanos Brothers

Es un proyecto de fusión electro-acústica que combina sonidos diametralmente opuestos en tiempo y forma, abarcando así la gama que oscila entre un ritmo ochentero y el drum & bass, entre un clásico piano rhodes y un sampler, o entre una guitarra metalera y una atmósfera ambient.

Los Hermanos Brothers ven la luz a finales de 2000 y están formados por Giancarlo Fragoso (quien fue parte de La Dosis y Grand Mama y también participa en Telefunka) y Aldo Fragoso (igualmente programador en Telefunka), que es el arquitecto y diseñador de programación, secuencias, samples y caja de ritmos. Tienen un demo titulado: *Motos, Patines y Karate* (2001).

Joli

Es un proyecto que inició cuando Eric Díaz —conocido bajista en la escena por su participación en la desaparecida banda Los Gallos, en el disco *Forseps.02* y por sus ya varios años tocando en la popular banda de covers Los Hongos— se topó con Cecilia Salcedo, que ya antes había colaborado en los coros para Carmín, La Dosis y Nata. El sonido de Joli se inclina entre lo acústico y lo electrónico fusionando ritmos como el bossa nova, chill-out, pop, soul, trip hop y rock. Con canciones de gran rítmica y melodías suaves, Joli se muestra como una de las propuestas más frescas en la ciudad.

Carrie

Laura Becerra le dio vida a Carrie en el año 2001 después de haber formado parte de varias bandas, entre ellas Mery Poppins, Barón Ashler y Miyagi. Junto con Eric Gamboa e Israel Martínez, Laura fue fundadora de Abolipop.

Carrie es una propuesta sonora fresca y vanguardista. Su disco debut *Honey blue star* (una coproducción entre el sello mexicano Static Discos y el español Dearstereofan), próximamente llegará a las tiendas tapatías.

Jack's Son

Su nombre de pila es Diego Martínez, tiene 19 años, y es uno de los miembros más destacados de Abolipop. Cuenta con dos proyectos musicales en marcha: Lumen Lab y recientemente Jack's Son. Con este último fue invitado a participar en el Festival Mutek 2005, y Lumen Lab fue nombrado Mejor Artista del año 2004, según la prensa local especializada. Glitches, hip hop, soul, funk y electrónica deconstruida son sus lineamientos.

Porter

Este proyecto se formó en enero del año 2004 con la intención de mezclar electrónica, rock y pop. Su sencillo «Espiral» de su primer disco *Donde los ponys pastan* en la radiodifusión de la Ciudad de México. Precisamente, por el hecho de obtener el reconocimiento de los capitalinos, antes que el de los tapatíos, la joven carrera de Porter se ha desarrollado más en el DF que en Guadalajara.

¡Y QUE RETIEMBLE JALISCO AL SONORO RUGIR DEL ROCK!

El rol del rocanrol en Guadalajara tiene ya cuatro décadas de lucha contra una sociedad moralista que influye con sus ideas en amplios sectores de esta ciudad, y que además, ejerce presión a las autoridades para que no exista ninguna flexibilidad en la obtención de permisos y apoyo para continuar con el desarrollo cultural.

El rock tapatío está más vivo que nunca, actualmente existe en el estado una efervescencia musical que ha generado la aparición de infinidad de grupos que interpretan los más variados estilos, a pesar de no haber contado con el apoyo de grandes compañías de discos, ni publicidad en radio o televisión, ni la parafernalia tecnológica que rodea a un concierto. Y pese a no tener todo eso, las bandas jaliscienses siguen aferradas a mostrar su música en tocadas de preparatorias y universidades, barrios, centros culturales alternativos, peñas, cafés, foros improvisados, estacionamientos, parques y hasta en fiestas particulares.

No hay un censo de cuántas bandas de rock existen en Guadalajara. Algunos empresarios calculan que, por lo menos, son más de ciento cincuenta: de ahí que de unos años a la fecha, por lo menos cada fin de semana pue-

den escucharse grupos de rock en diversos foros de la zona metropolitana. En cuanto a creatividad, Guanatos no para.

Los problemas que enfrentan los grupos de rock de Guadalajara son muchos. Uno es el de encontrar los canales apropiados para difundir su música. La mayoría de los grandes medios de comunicación están cerrados a este medio de expresión y no le hacen mucho caso.

Esto nos lleva a otro de los problemas fundamentales: el público no conoce el trabajo de las bandas y no se acercan a ellas. Para muchos chavos, el grupo no hace un buen trabajo hasta que no tiene un disco o sale en la radio o la televisión. Hasta que no tienen eso se acercan a conocerlos.

Debido a lo anterior, las bandas se enfrentan a una misma amenaza con dos aristas: las compañías de discos no los graban porque no tienen una trayectoria sólida y con seguidores, y el público no les hace caso porque no tienen un disco ni aparecen en los medios de comunicación.

El problema de encontrar un foro radica en que muchos de los empresarios locales que organizan tocadas con bandas del ámbito nacional pocas veces incluyen en su programación a las bandas subterráneas locales, por lo que el público no tiene acceso a ellas ni puede comparar su música con las bandas nacionales e internacionales. Sin embargo, si los integrantes de los grupos son movidos y andan de aquí para allá, encuentran foros en donde tocar.

Acá en «el rancho grande» poco a poco hemos visto cómo se abren espacios en los cuales se puede disfrutar rock en vivo. Aunque tal vez estos aún no sean suficientes, puede asegurarse que nunca antes hubo en un solo momento tantos lugares como los que hoy existen. No obstante, estos foros no son los más adecuados para una tocada de rock.

Tocada tras tocada, festival tras festival, gira tras gira, disco tras disco, se sigue escribiendo la historia del rock tapatío, el cual tiene vida propia y la capacidad de estrechar los lazos de hermandad de un conjunto de personas que musicalmente hablando son una sola. Sin embargo, aún quedan difíciles obstáculos por superar, algunos de ellos tienen que ver con los medios de comunicación y las compañías discográficas. Esta es una batalla que hay que ganar en nuestro propio terreno. Mientras tanto, y a pesar de todo, el rock tapatío sigue, y existen bandas que han logrado importantes niveles de popularidad en todo el país e incluso internacionalmente.

Durante años nos hemos dedicado a quejarnos y a echarle la culpa al gobierno, a la sociedad, a las disqueras y a los medios de comunicación por la falta de apoyo al rock. Aunque, no toda la culpa es de ellos: hay que ser sinceros y aceptar que muchas bandas no son profesionales, no buscan crecer, estudiar y aprender de otros; no conocen el proceso de una banda, de creación, tenacidad, solidez, ensayo, amor, y todo lo que deben tener, sin contar que las cosas deben costar para que se disfruten mejor; quieren, piden y exigen una exposición al público sin tener una propuesta sólida e interesante o algo grabado sin corazón.

Creo que es el momento justo para que las autoridades, los músicos y la sociedad en general realicemos acciones que generen espacios que permitan, sin pretender inventar el hilo negro, que las bandas se expresen y expongan su música, porque sólo así, en un espacio real y honesto para tocar se pueden dar a conocer las bandas y sus propuestas. Lo importante es hacer mucho rock y no dejar de crear.

México en general, y Guadalajara en particular, viven nuevos tiempos. No obstante, en muchas ocasiones, organizar —y asistir a— una tocada de rock en la ciudad sigue siendo una verdadera odisea. Esto no debiera ser así, ya que los conciertos son un elemento necesario para que en nuestro territorio se conozcan y evalúen las propuestas musicales de otros lares, y el rock tapatío no continúe en el retraso en que ha estado sumido por muchos años.

Los rockeros, creo, deberíamos levantar una enérgica protesta contra las autoridades y aquellos sectores de la sociedad que aún se oponen a que en Jalisco se realicen conciertos de rock. ¿Cómo es posible que mientras se permite y hasta se patrocina la realización de bailes y otros eventos multitudinarios que muchas veces involucran consumo de alcohol, tráfico de drogas, violencia y hechos de sangre, se niegan los permisos para la realización de conciertos de rock?

En Jalisco la banda rockera jamás ha generado algún incidente grave en un concierto, por más que se diga que a los conciertos de rock asisten «puros locos, malvivientes y marihuanos». Sin embargo, es muy común que en estos conciertos llegue la policía apañando, madreando y suspendiendo las tocadas. Mientras tanto, los bailes en que actúan grupos norteños, ban-

das y demás géneros gruperos, que terminan en auténticos zafarranchos donde los asistentes totalmente ebrios hacen de las suyas, son bien vistos por las autoridades.

¡Qué ignominia este caso de discriminación! ¿Por qué a unos sí y a otros no? Por eso deberíamos elevar nuestra más enérgica protesta... que se escuche el grito de la banda: ¡Queremos rock... y lo queremos ahora! Este es un reclamo que hace un gran sector de la población. Pero debo aclarar que no está enfocado a que prohiban a unos para darle libertad a otros. Se trata de que todos estemos en igualdad de circunstancias y vivamos nuestra música — cualquiera que sea el género— de la mejor manera posible.

Personalmente mantengo las esperanzas de que vendrán tiempos mejores en los que existirán más propuestas y espacios para expresarlas, tanto en Guadalajara como en el resto de Jalisco. Lo que más me gustaría es que tuviéramos, además de los oídos, las mentes abiertas a las propuestas diferentes. Más que cualquier otra cosa, quiero aferrarme a la idea de que por fin la gente reconocerá que el rock representa una manifestación cultural por sí misma. Quiero que nuestro inconsciente colectivo se vea enriquecido por las aportaciones del rock de Jalisco. Que dichas muestras no se queden sólo en eso, sino que se vuelvan asequibles para todo el público consumidor de música, hambriento de uno de los más valiosos alimentos para el alma. Que la música, sobre cualquier otro interés que yace en ella, se convierta en la prioridad.

No sé por dónde deba venir el empujón inicial, no sé quién deba tomar la iniciativa, pero algo debe hacerse: las condiciones están dadas. Las nuevas generaciones de tapatíos reclaman que se haga algo al respecto. Tal vez sea el momento preciso para que las autoridades involucradas en los aspectos culturales se metan de lleno al rol del rocanrol.

Tarde o temprano llegará el momento de encarar a la bestia. Lo fundamental es que en Guadalajara se abran cada vez más espacios para que la raza tapatía viva su música. En ese momento la conjunción de tanta química concentrada sólo requerirá de los primeros acordes para hacer explosión por doquier con un grito unánime y simultáneo. Debe aprovecharse esta oportunidad para construir muchas noches memorables de rock.

Esperemos que las instancias culturales de Jalisco y la raza rockera por fin armemos un proyecto sólido para impulsar el rock que anda rolando por

las calles de Guadalajara y lo proyecten a nivel masivo, superando así décadas de bloqueo.

¡GRACIAS POR EL ROL DEL ROCANROL!

En resumen, espero que estas cuantas páginas hayan logrado trazar una idea general acerca del desarrollo del rock tapatío.

Tomado muchas veces como una moda o negocio, el rock tapatío tiene ya cuarenta años de trayectoria llena de dificultades. Con el paso del tiempo, el rock local ha logrado crear un lenguaje cercano a nuestra identidad e ideas; se ha convertido en una forma musical propia y una fuente poderosa de unión y solidaridad entre nuestras nuevas generaciones.

Las perspectivas para el rock de Guadalajara no dejan de enfrentarse al gran obstáculo de la represión política y social. Sin embargo, espero que siga desarrollándose gracias al espíritu de lucha que lo ha caracterizado. Van más de cuarenta años de historia, pero las mejores páginas del rol del rocanrol tapatío aún están por escribirse.

Querido lector, con estas páginas he querido compartirte mis sueños, mis vivencias, mis emociones y mis recuerdos. ¿Acaso no siempre quiere uno compartir todo lo que tiene con los amigos? Agradezco a todos aquellos, ausentes y presentes, que de una manera u otra también escribieron estas páginas: los rockeros jaliscienses. ¡Gracias por el rol del rocanrol!

FUENTES

- Agustín, José (1985), *La nueva música clásica*, México: Editorial Universo.
- (1996), *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México: Grijalbo.
- (2001), *Los grandes discos del rock, 1951-1975*, México: Editorial Planeta.
- Arana, Federico (1998), *Roqueros y Folcloroides*, México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Beckett, Alan *et al.* (1970), *La música beat*, Buenos Aires, Argentina.

- Blanco, Armando (1994), *20 años de aventuras Hip 70. El nuevo rock and roll en México desde 1968*, Guadalajara: Editorial Posada.
- Durán, Thelma G. y Barrios, Fernando (1995), *El grito del rock mexicano*, México: Ediciones del Milenio.
- García Saldaña, Parménides (1986), *En la ruta de la onda*, México: Editorial Diógenes.
- Kozak, Claudia (1990), *Rock en letras*, Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Moreno Rivas, Yolanda (1989), *Historia de la música popular mexicana*, México: Conaculta-Alianza Editorial Mexicana.
- Myrus, Donald (1970), *Baladas. Blues y el big beat. Lo sobresaliente del canto folklórico norteamericano, desde Leadbelly a Bob Dylan*, México: Editorial Diana.
- Rodríguez, Werner (1990), *Pacifismo y rock*, en Revista *Topodrilo*, núm. 13, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Valenzuela, Cardona, Rafael (coord.) (2004), *El rock tapatío. La historia por contar*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara/ Federación de Estudiantes Universitarios.
- Valtierra, Julio Alberto (2001), *Rock en vivo*, Colección Delíricos núm. 2, Guadalajara: Ultravioleta Editores.
- Velasco García, Jorge H. (2004), *El canto de la tribu*, México: Conaculta.

Artículos:

- Munguía, Gustavo «El Oso» (1998), «Toncho Pilatos: No sé si sea yo un mito, leyenda, estupidez o algo», en *Revista Conecte*, núm. 522, pp. 6-8, México.
- Sánchez Ruiz, Enrique (2004), «Mi mejor palomazo... Avándaro», en Valenzuela, Cardona, Rafael (coord.), *El rock tapatío. La historia por contar*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Federación de Estudiantes Universitarios.

Diarios:

- Valtierra, Julio Alberto (1993), *Breve historia del rock: la piedra comienza a rodar; primera parte*, en *El Occidental*, 8 de mayo de 1993, Guadalajara, Jalisco, sección D, pp. 1, 10.

- (1993), *Breve historia del rock: la piedra comienza a rodar; segunda parte*», en *El Occidental*, 17 de mayo de 1993, Guadalajara, Jalisco, sección D, pp. 1-2. 5.
- (1993), *Breve historia del rock: la piedra comienza a rodar; tercera parte*», en *El Occidental*, 22 de mayo de 1993, Guadalajara, Jalisco, sección D, pp. 1 y 10.
- (1993), *Breve historia del rock: la piedra comienza a rodar; cuarta parte*», en *El Occidental*, 28 de mayo de 1993, Guadalajara, Jalisco, sección D, pp. 1-2.

Páginas *web*:

www.frantica.com

www.frecuenciatequila.com

www.proyectogdl.com

www.pentagrama.com.mx/rockenespanol.htm

www.purorock.com.mx

www.maph49.galeon.com/avandaro.html

www.tianguiscultural.org



De Chapala, Jalisco: Mike Laure

LOS ORÍGENES DE LO GRUPERO Y SU PASO POR JALISCO

JORGE TRIANA

NUESTRO CONTEXTO

Jalisco se ha caracterizado por la riqueza de sus manifestaciones culturales y artísticas, sea por su variedad gastronómica, plástica, y de tradiciones; mas lo que nos atañe ahora es su innegable diversidad de gustos musicales. Guadalajara y los municipios aledaños tienen millones de vecinos apasionados de la música; los hay desde los más hasta los menos cultos, así como aferrados a diferentes estilos de música (aunque no combinen) como el rock duro, la banda, la balada, la música grupera, lo tropical, el reggae, la versátil y muchos otros géneros que pululan como personajes en cada uno de los barrios y colonias. Lo que hace diferente e interesante este fenómeno llamado gusto musical es precisamente la pasión como cada quién defiende el tipo de música que le gusta de escuchar, o el que prefiere bailar o, simplemente, disfrutar, acompañado de lo que bien le venga. En cuanto a aficionados a la música y el baile, los hay desde los muy letrados, hasta los iletrados y populacheros, que su sabiduría y chabacanería les viene de abolengo; los hay jaliscienses y radicados en el estado que hasta el bolero más romántico o hasta la balada más cursi los hace distinguirse como entes populares, o aquellos que al baile más sencillo lo hacen ceremonioso y también quienes hasta el baile más solemne lo hacen divertido y lo disfrutan; o bien, hay quienes no tienen gracia ni para saltar, no digamos un poquito de talento para emitir la más ligera tonadita de su canción preferida para, a la cuenta de tres, sacar de la manga dos o tres piensos poéticos para una serenata.

La diversidad musical que se ha gestado en Jalisco proviene de un gusto por el disfrute, el sentimiento de lo rítmico o melódico, esa facilidad de permi-

tir que se sensibilice nuestro corazón y se mueva nuestro cuerpo, o bien por ese sonsonete o pieza musical tan pegajosa que nos hace tararear esa melodía romántica o melosa; todo eso y más es algo que hace que lo que escuchamos se transforme en algo vivo y que esas ganas por el baile y ese sentimiento afloren a la más mínima provocación.

Comencemos por donde creo sería el principio, porque valga decirlo, como toda historia, esto también tiene un inicio y una influencia.

TODO SE LO DEBEMOS AL BOLERO Y AL ROCK AND ROLL

La balada pop vino a ocupar el puesto de lo 'romántico', que antes tenía indiscutiblemente el bolero. Lo mismo pasaría con la músicaailable, la era de las guarachas y el chachachá fue sustituida por el rock and roll, la salsa brava y el merengue. El carácter romántico de las baladas estuvo influenciado por el bolero, pues eso hacía Armando Manzanero, disfrazaba de baladas, sus composiciones que eran boleros, también Marco Antonio Muñíz o José José quienes en entrevistas a la prensa confiesan que lo que siempre interpretaban en lo romántico eran boleros, sólo que lo acompañaban musicalmente como baladas pop. Por ello, la llamada 'resurrección', si bien tiene méritos propios, fue también la consecuencia de un ambiente previo plagado de romanticismo, que era indiscutiblemente heredero de las glorias doradas del bolero. Daniel Terán-Solano

Uno de los géneros que vino a abrirle paso a la balada, después a la balada romántica y posteriormente a la balada tropical y grupera es el bolero, género musical romántico por excelencia y que por alguna u otra razón es una de las manifestaciones más propias y personales de nuestro ser colectivo. Aún con su difusión y universalización, sigue siendo uno de los fenómenos que identifican al latino: a pesar de sus raíces europeas, es definitivamente algo latino que se ha manifestado desde México hasta Argentina. No obstante, se dice que el blues es el inspirador del bolero.

Si relacionamos el bolero con la balada podremos darnos cuenta de que la fusión del mismo con otros géneros musicales ha dado como resultados

interesantes subgéneros; es así como podemos escuchar un bolero rítmico, un bolero cha, el bolero mambo, o inclusive la bachata (bolero dominicano), el bolero ranchero, entre otros.

El bolero se hizo escuchar con las orquestas de renombre y otras no tan conocidas en nuestro país. Y cómo no incluir en esta remembranza a los tríos de guitarra, esos que pasadas generaciones escuchaba, primero los discos de 78 revoluciones por minuto, luego de 45 y finalmente de 33 los llamados Long Play o LP, para aprender las piezas de compositores e intérpretes de los más diversos países latinoamericanos.

En nuestro país, y por ende en Jalisco, surgió de las colonias populares, y algunas no tan populares, un semillero de grupos y conjuntos en la década de los sesentas, esos que amenizaban las fiestas familiares y los bailes. Con suerte, algunos de ellos se metieron al rock and roll y grabaron en rústicos o grandes estudios, por lo cual, tuvieron la oportunidad de estar en la programación de la radio. Con este hecho quedó plena y contundentemente demostrado que el rock and roll fue una maravilla y un éxito en el ámbito discográfico, aunque no todos los grupos y solistas podían grabar, pues utilizaban atuendos muy mal vistos para la época tan conservadora que se vivía. Las listas de popularidad y los mejores foros fueron ocupados por escasas agrupaciones, y los compartían con solistas que empezaban a aparecer en la escena musical mexicana, como el chaparrito César Costa, el galán de las féminas Alberto Vázquez y su inseparable cigarrillo, la llamada novia de México, y después de América, Angélica María, o el galán y mujeriego —y dice el pópulo que hasta reventado— Enrique Guzmán y nuestro gallo tapatío Manolo Muñoz, que salió de los Gibson Boys, originarios del barrio de la Capilla de Jesús. Al igual que en esas épocas, en nuestros días se sigue repitiendo la historia: siempre habrán grupos y solistas que graben un solo disco, para después pasar irremediablemente al olvido.

Sin siquiera pensarlo, en la época sesentera muchos de los que después serían los pre-gruperos y solistas, no quisieron pasar desapercibidos y tuvieron que enfrentarse de manera contundente al terrible y doloroso hecho de que lo que empezaron a conocer masivamente como rock. No era un propiamente un show, sino un sonido que llamaba la atención del público joven, y que hacía que los muchachos de la época quisieran armar su grupo y realizar presentaciones.

Ya a finales de los años sesenta, el movimiento del rock se pone al tú por tú con la radio, gana terreno en las revistas especializadas, cobra presencia en las portadas e interiores de los periódicos y llega a colarse en los programas de televisión de moda en México. En aquel entonces se podían escuchar en vivo a grupos como La Revolución de Emiliano Zapata, Tinta Blanca, El Ritual y muchos más. Todos ellos dieron paso a un nuevo movimiento de rock al que llamaron rock chicano (preámbulo al movimiento de la balada chicana), pues lo que caracterizaba a sus grabaciones era que se presumían originales y en inglés, lo cual se anteponía como razón para internacionalizarse. Además, se bautizaron con nombres en ese mismo idioma para apantallar a la raza que los escuchaba y, por ende, a los medios que les daban apertura; grupos con nombres como Peace and Love, Love Army y muchos otros que, valga decirlo, crearon una nueva e interesante corriente musical en México.

Muchos de los que se identificaban como rockeros nacionales tuvieron hasta cierto punto demasiada influencia de los grupos estadounidenses, que también estaban marcando la pauta en su país. Y, por supuesto, cómo negar la influencia que venía de Europa del movimiento que se daba en llamar la *Ola Inglesa*, mostrando un panorama muy variado pero poco aceptado por la sociedad y el estado. Por si esto fuera poco, grupos de bar como Los Chicanos logran llamar la atención del público por su sonido tan sencillo, fusionando la idea de convertir en balada los éxitos de los cuarentas de las llamadas *oldies but goodies* —o viejitas pero bonitas, para que suene más a este lado— acompañándose de un órgano electrónico, de los llamados farfisa, para figurar en la popularidad con uno de los más representativos temas de la baladita chicana: *Puente de piedra*. A finales del año 1969, Los Chicanos conservaban ese sonido muy peculiar de las agrupaciones fronterizas —en canciones como *Vecina*, aquella que decía «qué bonita es usted, cuántas cosas bellas quisiera decirle al verla pasar», pura galantería sencilla de aquel amor no correspondido—, con sus baladas que la juventud bailaba apretadito con la muchacha o muchacho que le gustara en el barrio, colonia o fiesta familiar.

Ahora que si de baile nos da por hablar, pues hay que recordar que, aunque fuera sueltitos o abrazaditos, siempre las agrupaciones o solistas tenían complacencias para los más granados gustos. Sin duda, el baile a la par del lenguaje, es la manifestación cultural más antigua y que caracteriza al ser hu-

mano. Está históricamente comprobado que todos los pueblos desde la prehistoria han bailado. Y si de bailar seguimos hablando, no debemos dejar de mencionar los viejos lugares donde se reunían nuestros padres y talvez nuestros abuelos o bisabuelos en otras épocas y recordar esas películas que pasan por la televisión comercial de grandes o pequeños ídolos como César Costa, Enrique Guzmán, Angélica María, Alberto Vázquez o Pily y Mily, en épocas del tan añorado por muchos, rock and roll ranchero, como cantaría sabiamente en *Los ojos de Pancha* el celebre filósofo popular Eulalio González.

LOS LUGARES CONSAGRADOS DEL ROCK

Y NO POR MENOS LLAMADOS HOYOS FONKIES

El rock en sus más diversas tendencias y desde la aparición de los primeros grupos que le dieron renombre a Guadalajara, incluyendo los actuales que están comenzando a cruzar fronteras, ha dado buenos y variados ejecutantes.

Guadalajara fue cuna de grupos memorables que han dejado bien parada la representación musical tapatía. Los lugares para ver en acción a los grupos pasaron de ser cafés cantantes a hoyos fonkys, y también aparecieron los bodegones que se acondicionaban como foros para conciertos, que llevaban el nombre de casinos. Guadalajara tuvo un gran número de ellos, desde los aguerridos años setenta, hasta nuestros días, se pueden recordar aquellos «cafés» donde se reunían los amigos, mientras se escuchaba al grupo del barrio; o, ya a principios de los años ochenta, cuando canchas de basket y los casinos en las colonias populares en Zapopan, Tlaquepaque, Tonalá y, obviamente, Guadalajara, eran foros abiertos para los toquines; o bien, estaban los bodegones que se adecuaban para presentaciones de dos, tres y hasta más grupos en las célebres tardeadas que dieron paso a los hoyos fonkies.

Hubo lugares memorables como El Arlequín en Tlaquepaque, el Centro Social de la Tuzanía en Zapopan, el Casino Venecia (allá cerca de donde termina o comienza El Baratillo de la calle 38), el Casino Modelo (cerca de la memorable Penal de Oblatos) estos dos últimos en el sector Libertad, el Casino Popular (una especie de cochera o desván en el sector Reforma cerca de las calles Rivas y Abasolo), las canchas de Atemajac, el Casino Agua Azul, el Lucifer, en el centro de Guadalajara, y tantos otros que dieron vida al movimiento musical en la ciudad y que después abrirían su puertas a los bailes con agrupacio-

nes cumbancheras y baladistas. Ya a finales de los años ochenta y la juventud metida en el redil, vendrían los foros masivos y abiertos para la organización de conciertos, como el Estadio Tecnológico de la UdeG, la Plaza de Toros, el Estadio Jalisco, hasta las carpas circenses de la glorieta de la Normal y el Domo del CREA. También hubo espacios pequeños, pero no menos importantes, como La Puerta, La Librería El Kiosco, El Ritz, la misma Peña Cuicacalli (que desapareció en 2005), que abrieron sus puertas a las propuestas de excelentes agrupaciones como el célebre El Personal de Julio Haro, a Gerardo Enciso y su Poder Ejecutivo, o Azul Violeta en sus inicios. Incluso, en alguna ocasión, el mismo Instituto Cultural Cabañas se abrió a este tipo de manifestaciones.

Gracias a la apertura y el aferramiento de promotores independientes y empresarios queriendo ser alivianados, se comenzaron a abrir más espacios para los conciertos masivos dedicados a los jóvenes. Uno de los eventos más relevantes en la actividad cultural tapatía es aún la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, que dio cabida a memorables conciertos al aire libre a finales de los años ochenta, con carteles que iban desde una Santa Sabina y una Maldita Vecindad, hasta agrupaciones extranjeras según el país invitado de honor. Después, el Roxy, por iniciativa del aguerrido Rogelio Flores, dejó de ser un cine abandonado para dar paso al glorioso Centro Cultural Roxy como recinto musical con bandas de talla internacional, como Mano Negra, Os Paralamas, Kranes, London After Midnight, entre muchas decenas de grupos más, con agrupaciones locales como Cuca, Los Garigoles, Grand Mama, El Cerco, La Yaga, y con otras ya nacionales como La Lupita, La Castañeda, Caifanes. Lo mismo sucedió con la Concha Acústica del Agua Azul, que dejó de ser un espacio desaprovechado para albergar espaciadamente diferentes manifestaciones musicales.

No obstante, siguieron apareciendo lugares para la balada romántica y el sentimiento tropical. Brevemente, recordemos al memorable Real de Minas y el Casino Géminis —los dos en el popular barrio de San Andrés—, que en aquellos tiempos fueron los más representativos, ya que albergaron en los años setenta a agrupaciones como Los Corazones Solitarios, Los Freddy's, Los Güichos, Los Tukas, Los Muecas, Los Sepultureros, Los Solitarios, Los Chicanos, Los Baby's, Éxodo, Lupillo y la Tremenda Corte, quienes alternaban con agrupaciones extranjeras como los venezolanos Terrícolas, los peruanos Pasteles Verdes y Los Ángeles Negros.

MÚSICOS Y MÚSICAS

Jalisco se ha caracterizado por ser precursor de interesantes movimientos que se han dado en diferentes ámbitos de la vida mexicana. Sin duda, una de las manifestaciones más fuertes y que se ha conservado pese a muchas situaciones de diversa índole, ha sido la música en sus diferentes géneros y espacios, ya sea a través de sus compositores, sus intérpretes o cantautores. No en vano, se le sigue nombrando la «cuna del mariachi», y en algún tiempo se le bautizó como la «capital del rock».

Transcurrido el tiempo, los géneros musicales se fueron diversificando, lo mismo que los músicos que dejaron de tocar *covers* para adentrarse en experimentaciones y dar paso a creaciones propias, con letras y música original, y buscando una mejor fusión de ritmos para ofrecer algo nuevo y de calidad a sus fieles seguidores. Los aguerridos grupos de rock comenzaron a componer e interpretar en sus presentaciones baladitas dulzonas, o bien llamadas «calmaditas»; algunos de esos grupos covereaban en las fiestas los fines de semana y los mismo intercalaban la balada con una buena pieza tropical del recuerdo, o bien, la que en ese entonces estaba de moda y la radio no se cansaba de tocar, porque así sus radioescuchas lo exigían.

BAILANDO DE AQUÍ PA' LLÁ INCLUYENDO LAS CALMADITAS

En México, por circunstancias que tal vez tengan que ver con nuestra idiosincrasia y temperamento, siempre ha tenido un gran auge y aceptación la música tropical que nos ha llegado de diferentes lugares: danzón, chachachá, mambo, cumbia, guaracha, la rumba, los sones, la salsa, entre otros más no muy reconocidos ritmos que se apoderan de cualquier buena fiesta o celebración.

Es conveniente preguntarse en cuántas casas tapatías o jaliscienses no se escucharon o se bailaron las canciones de grupos como Los Flamer's — aquellos de los cañonazos y creadores del bullanguero sonido de la chunchaca que los dio a conocer en el extranjero—, Rigo Domínguez y su Grupo Audaz —con sus bellas y regordetas chicas y su melena rizada—, Los Joao —y su más cercano parecido a los Hermanos Castro—, Los Baby's, Los Aragón, Los Dinner's, Chico Che y La Crisis, Los Socios del Ritmo —cuyos elementos formaron luego Los Casino—, o el mismo Rigo Tovar con su Costa Azul y Walter Torres con su Acapulco Tropical.

El verdadero movimiento grupero que ahora es conocido en nuestro país tuvo sus inicios, según algunos estudiosos y clavados en las historias de la música popular, en la década de los años ochenta; otros dicen (o se contradicen) que la música grupera viene desde antes del rock and roll. La versión más aproximada, sin duda alguna, es que el género que ahora disfrutan y bailan millones de personas en México, Estados Unidos y diferentes partes del mundo, surge en los bellos surestes de la República Mexicana. Se cuenta, según el conocimiento popular, que en los estados de Veracruz, Campeche, Tabasco y Yucatán la población bullanguera sintonizaba la radio por las noches para poder captar la señal de las estaciones cubanas que por la potencia de sus señales, se escuchaba con gran facilidad en amplitud modulada.

En los sesenta llega una nutrida horda de grupos que buscaban la más mínima oportunidad de grabar un disco y sonar en la radio: un anhelo generalizado. Fueron grupos como Los Solitarios, Los Baby's, Los Aragón, El Jefe y los tapatíos Freddy's.

La década de los setenta en sus primeros años, marcó el inicio de nuevas y llamativas corrientes musicales en la radio y en los gustos de la gente: mientras que por un lado se imponía y desarrollaba el rock con un gran impulso de la influencia estadounidense, por el otro, los baladistas volvían aferrados a la lucha y contraatacaban con nuevas voces, en un afán de seguir demostrando con creces que el talento mexicano era muy valioso y podría aportar más a la escena musical reinante. Es por ello que comenzaron a brillar jovencitos de veinte años como José José, con una voz muy rica y caracterizado por sus interpretaciones de calidad, y un cantautor que aparece con el nombre de Juan Gabriel: jóvenes que hacían sus pininos en la música y que después abrieron el camino para dar paso a otros cantantes que iban surgiendo de programas tan populares como *Siempre en Domingo*, visto en la televisión por las familias mexicanas cada fin de semana.

Los argentinos Leonardo Favio con *Fuiste mía un verano*, *Ella ya me olvidó*, *O quizá simplemente me regale una rosa*, *Din don, din don*; Piero con la nostálgica *Mi viejo* y el gitano Sandro con *Mi amigo el Puma* y *Una muchacha y una guitarra*; Palito Ortega que ahora recién terminó dentro de la política, así como los españoles Camilo Sesto, Miguel Gallardo, Mario Pintor y Dany Daniel, y el Ruiseñor de Linares, mejor conocido como Raphael,

también aportaron al panorama de las agrupaciones baladistas, y posteriormente los gruperos reinterpretarían sus éxitos dentro del estilo llamado romántico.

Estos compositores y cantantes extranjeros vinieron a alimentar el paisaje sonoro que se vivía en esas épocas y que de alguna manera influyó a muchos de los conjuntos y agrupaciones que se empezaron a dar a conocer con algunas versiones de sus éxitos a ritmo de balada (curiosamente lo mismo que pasa ahora, recurrir a un viejo éxito y hacer una versión con el sonido o ritmo de moda).

Una de las muchas cosas de la historia y del éxito fue, por ejemplificar, lo que le pasó a un cantante y compositor español que venía haciendo una importante aportación a la balada romántica, Dany Daniel y que siempre había tenido la obsesión de ser reconocido como un probado intérprete. Al principio sólo era conocido como el compositor del momento, con canciones como *16 años*, que hiciera famosa el reconocido baladista Julio Iglesias, o *Este mundo es un conflicto*, que vio la luz en la voz de la cantante europea Dona Hightower. En 1974 ya tuvo un reconocimiento como intérprete gracias a su canción *Por el amor de una mujer* y también por *El vals de las mariposas*. Y reapareció al siguiente año con algo más rítmico, *Niña, no te pintes tanto*. Según él, se consideraba ciudadano del mundo y en su afán de conocer otras tierras viajó por distintas ciudades de Europa y Latinoamérica, estableciéndose en Hamburgo, para después desaparecer con cierto reconocimiento en el ambiente artístico.

¡CHIVAS, CHIVAS RA, RA,RA! ¡FRESAS, FRESAS FUCHILAAAAAAAAA!

Así como un clásico futbolero tapatío, no sé porqué, en los años setenta y ochenta, en Guadalajara se dieron dos bandos en gustos musicales y formas de vestir (así como esa clásica división entre los de la calzada pa'llá y los de la calzada pa'cá): los chivas (y no precisamente por ser del Rebaño Sagrado), también conocidos con el término de «fresas», y los cholos o locos. No se sabe por qué se habrán atribuido estas drásticas definiciones según la forma de vestir y la preferencia musical de los tapatíos.

Si se gustaba de la balada romántica o lo tropical y se traía vestimenta formal, se era «fresa» o «chiva»; y si la inclinación era por el rock and roll y sus derivados, la vestimenta que caracterizaba al individuo era la pana o la

mezclilla, acompañada de camisetas o camisas de colores, ya sean hawaianas, con estampados o cuadrículadas, con formas no tan serias. A esta gente se le catalogaba con términos como cholo, grifo, marihuano y una sarta de tonterías más, pero esa era la manera en que se podrían ya bien distinguir, o malamente etiquetar los grupos sociales de entonces.

En esos desaforados años setenta, a mi parecer, se iniciaron los cambios para definir gustos musicales, desde los dulzones baladistas, hasta el rock duro y los viejos gustos musicales. Guadalajara se caracterizaba (y aún se puede notar) por un rancio gusto por lo que la radio comercial bombardeaba a través de sus ondas hertzianas y más aún si eran temas clásicos o del recuerdo.

El que las agrupaciones sólo grabaran baladas no era algo nuevo en aquellos días. Primero lo hicieron los chavos que tomaron una actitud de rebeldes, los conocidos como grupos de rock, esas agrupaciones que eran contratadas para amenizar las fiestas. Los jóvenes que se sentían románticos, tocaban su música principalmente en las reuniones amistosas, las cuales en otros tiempos eran reuniones para cantar los boleros.

NOTITAS MUSICALES: UNA FUENTE OBLIGADA

PARA INFORMARSE SOBRE LAS NOVEDADES MUSICALES

La revista *Notitas Musicales* durante mucho tiempo fue la referencia obligada para las generaciones que formaban parte de los años cincuenta a los años ochenta en nuestro país y que de alguna manera recurrían a ella para acceder a la información del mundo musical y de la farándula.

Según registro de la editorial, la primera aparición data del año 1956. Esta publicación era el principal medio por el cual mensualmente se podían saber las noticias actualizadas de solistas y agrupaciones. Tenía en su portada una nota musical y era acompañada por una fotografía de la estrella del mes o del momento. Su tamaño no excedía los 18 x 14 centímetros y 68 páginas en su totalidad, aunque después, ya en los años noventa, apareció en un formato de revista más tradicional, tamaño carta.

CÓMO SONABA LA RADIO Y SUS ÉXITOS

En los años ochenta, la radio comercial en Guadalajara apostaba mucho por el rock and roll comercial y el grueso de la población se sentía más identifica-

da con baladas dulzanas y grupos tropicales programados en la radio local y en su mayoría por la frecuencia de amplitud modulada.

En particular recordemos los casos de José Carlos Romo de Canal 1410 de amplitud modulada con su «Pídala y dedíquela», o «Pídala cantando», donde pudimos escuchar a más de un fallido cantante berreando alguna canción de moda. Así, esa estación apoyó mucho a los conjuntos y solistas de la balada. Un caso que llamó mucho la atención en los años ochenta fue en la estación Radio Éxitos la aparición de un programa llamado *El Negrito Cupido*, que conducía Checo —aquel que era y ahora sigue siendo el interlocutor de *Sixto*, el muñeco greñudo que aparecía por el Canal 6 de la televisión tapatía—, que hacía el papel de cupido con aquellos hombres o mujeres que buscaban su media naranja a través de los micrófonos de la estación, y que entre canción y canción anunciaba las promociones de las disqueras como Disa, que movían a agrupaciones románticas y tropicales. Radio Variedades hizo la delicia de sus escuchas con la voz inigualable de Nico Tavares que anunciaba los bailes del amor o los sensacionales bailazos en el Real de Minas, con las agrupaciones de moda y hasta con servicio de preventa y reservación. Esos eventos contaban con un ambiente insuperable en espectáculos masivos. Mucha de esa programación tendría que ver con la música para escuchar y bailar en fiestas de casinos y salones. Sin duda, la radio de esa época merece un análisis aparte.

En aquel entonces, la competencia más fuerte entre los baladistas por posicionarse en el top ten en la radio tapatía era, sin lugar a dudas, entre agrupaciones tales como: Germain y sus Ángeles Negros, Los Terrícolas, Aldo y Los Pasteles Verdes, Los Chicanos, Los Solitarios, Los Corazones Solitarios; además de la batalla constante entre las agrupaciones rockeras como Los Rolling Stones, Credence Clearwater Revival, Deep Purple, Led Zeppelin y muchos más, con los conjuntos tropicales como Rigo Tovar y su Costa Azul, Mike Laure y sus Cometas, Los Sonor's, Acapulco Tropical y otros más que buscaban espacio en la radio para llamar la atención.

En las épocas previas al movimiento grupero, muchos conjuntos extranjeros iniciaban un posicionamiento acelerado en los medios de comunicación. Agrupaciones y solistas como Los Ángeles Negros sonaron desde la década de los setenta en México. Néstor y Los Terrícolas llegaron de Venezuela; Ar-

gentina nos envió principalmente solistas, como Sandro, Leonardo Fabio, Palito Ortega y a Piero, entre otros; Brasil se dejó escuchar con agrupaciones como Los Tropicanos, y solistas como Nelson Ned y Roberto Carlos; de España también vinieron Julio Iglesias, Miguel Gallardo y Camilo Sesto; igualmente, llegaron Los Pasteles Verdes del Perú. Estos son sólo algunos ejemplos de lo que bombardeó la radio comercial.

Los Bukis se hacían presentes en las estaciones con la pieza «Presiento que voy a llorar», que tenía un piense introductorio que más o menos decía: *hoy que debemos separarnos, el dolor me está llegando hasta lo más profundo de mi ser, yo sé que me esperarás y cuando vuelva a tu lado, nada ni nadie nos podrá separar*. También hicieron sonar «Falso amor», «Casas de cartón» (del venezolano Alí Primera) estilo que ya se escuchaba en «Libro abierto», con Pedro Yereña y en «Aquí no hay novedad», de Los Cadetes de Linares.

La Tropa Loca es otra agrupación que también invadió la radio comercial con «Engañado», que hablaba de quien cambia al ser amado por otro, y el traicionado vive del recuerdo de todo lo bueno que vivieron juntos.

Casi en su mayoría los grupos tenían ese sonido fronterizo que parecía un estilo multiplicado. Los Saylor's se hicieron notar con un éxito que llevaba por título «Extráñame»: *Extráñame cuando te ofrezcan una copa, cuando te besen en la boca, cuando te digan como yo las cosas más bonitas de la vida, cuando te sientas muy feliz con ansias de vivir, extráñame, extráñame*. Esa es la verdadera voz de un corazón herido en la más sencilla manifestación de los sentimientos.

Los Solitarios tenían una imagen más al estilo rockero *hippie* de los años sesenta o setenta. Sin embargo, eran una de las alineaciones que más se esperaban en los bailes tapatíos, con piezas como «Mi amor es para ti», «Hoy» —una balada con muy marcado estilo chicano— y «Ya se va», una pieza que sonaba al estilo de las viejitas pero bonitas, con un ritmo muy lento y melancólico; lamento de alguien que nunca creyó que el amor de su vida se haya marchado y le suplica que, cuando conozca a otro, no juegue con él: una manifestación de meterse en lo que ya no corresponde, un fiel reflejo de la situación por la que pasan muchos novios y amantes, que aún terminada la relación, se siguen aferrando a un amor extinto.

Un conjunto que al parecer fue de sólo un éxito fue Fresa Salvaje, con una pieza llamada «Interrogación». Ellos venían siendo sólo una imitación fiel de los peruanos Pasteles Verdes, y talvez se debió a esto su poca aceptación o que no se volviera a saber más de ellos. Lo mismo sucedió con el Grupo Alpha, con su canción «Juguete caro», pues en algunos bailes sonaron con insistencia.

El Jefe y su grupo con «La tumba será el final», un viejo *cover* del bolero ranchero, se colocaron en la cúspide de los éxitos radiofónicos y de los bailazos románticos.

Con «No hay amor» se anotó un éxito La Generación 2000, una agrupación chiapaneca que se distinguió por su versatilidad, de la que hacía gala en sus diferentes entregas fonográficas. Interpretaban con la misma calidad un tema de auténtico sabor tropical, ya sea cumbia, danzón eléctrico, o un porro, pasando por ritmos como el rock, bumpin, y lo que los caracterizaba, las baladas tiernas y sentidas de un corte muy sentimental. Esos temas se pusieron de moda en la época en la que lo distintivo era la voz del solista, que se escuchaba lánguida, quejumbrosa, que tenía que ver mucho con el tipo de desgracias amorosas que se narraban en los temas, con sus arreglos sencillitos, con metales, guitarra y batería que marcaba el compás de cada una de las canciones que hicieron que el grupo trascendiera y llegara a un destacado nivel en las preferencias.

También sonaron duro «Quiera Dios», de La Solemnidad —que después se metieron de lleno a las tardeadas de rock duro en los hoyos fonkies—, «Por fin», con Los Johny Jets —que habían dejado atrás el rock and roll—, «Palabras tristes», con Los Yonic's; y «Mi forma de sentir», con otra agrupación que se abandonó al género de moda, La Revolución de Emiliano Zapata, quienes cambiaron su «Nasty Sex» por el sonido que estaba pegando en la radio comercial y en el gusto popular.

Los Freddy's, a mediados de los años setenta, comenzaron a aparecer más seguido en el programa televisivo que le dio mucha proyección a solistas y grupos, *Siempre en Domingo*, promoviendo su éxito «El cariño que perdí», iniciando también una gira extensa por la república mexicana, Guadalajara incluida.

Una cantante que ha tenido una peculiar carrera y que de alguna manera considero que ha sido parte de esta historia es Chelo Rubio, nacida en el ba-

rrio de La Experiencia en Guadalajara. Empezó a cantar desde muy pequeña; formó parte de Mike Laure y sus Cometas, siendo la segunda voz del popular músico de El Salto. Al separarse de la agrupación inició su carrera como solista con su conjunto. Su fama trascendió fronteras y en la zona latina de Estados Unidos se hizo muy popular cantando la música vernácula de nuestro país, aunque se le atribuyó su éxito principalmente en lo tropical, pero se le considera que hizo más de lo propio en el género ranchero. Chelo poco a poco fue ganando terreno en el bolero ranchero (que sin duda es básico en la creación de lo grupero), con temas como: «Volverás por mi», «Herida de amor», «No quiero nada ya contigo», «Qué sacrificio», «Tu castigo», «Déjame ya», «Eso es amor», «No pidas más perdón» y muchas más que son parte de su gran cúmulo de éxitos. Inclusive, es de las pocas solistas que puede presumir de haber alternado con las orquestas y conjuntos más famosos de la época. Chelo sigue vigente presentándose en Estados Unidos.

A MANERA DE RESUMEN Y RECOMENDACIÓN

Resumiendo un poco, y en base al comportamiento de los gustos musicales de nuestro país, podemos decir que el movimiento grupero se genera en la década de los años setenta, creado por distintos grupos que aparecieron y que se alejaron del rock and roll y, que de alguna manera, ese fue el impulso para que nuevas agrupaciones comenzaran a sonar en los siguientes años hasta nuestros días.

Se ha especulado sobre quiénes fueron los principales promotores de lo que ahora llamamos el género grupero. Algunos apuntan a que los pioneros de la música grupera fueron las agrupaciones de Los Baby's, los tapatíos Freddy's, y Los Sonor's —estos últimos originarios de la bella Morelia, Michoacán. Ellos, en definitiva, son para muchos los reales precursores.

Según otra gran parte de los conocedores, habrá versiones encontradas que también digan que el conjunto de Los Baby's son los iniciadores del movimiento baladista y grupero en nuestro país. Pero que también está bien mencionar a Los Solitarios, Los Chicanos, Los Corazones Solitarios y tantos otros conjuntos indispensables en el reconocimiento de la historia del género, siendo parte de las continuas citas de la gente que se ha dado a seguir de cerca el movimiento.

Los Freddy's, Los Baby's, El Jefe y su Grupo, Los Sonor's, Los Güichos, La Solemnidad, la Revolución de Emiliano Zapata, Los Strwck y Nomus, entre otros muchos, poco a poco se fueron identificando con los tapatíos de esos años. Estas agrupaciones se presentaban en eventos un poco más grandes en los que se encontraba gente de diferentes edades y posiciones sociales; grupos de gente que siempre se identificaban con el romanticismo y ritmo de sus letras. Estos conjuntos tuvieron arranque y gran éxito en la radio comercial tapatía, ganando lugares en la audiencia y siendo contrarios al movimiento de los solistas que luchaban por mantenerse en el gusto popular, y a la vez contra el movimiento de la música chicana y la gran influencia de la música extranjera. Las conocidas canciones de esas agrupaciones, todas característicamente de un pronunciado corte popular, no dejaban duda que el principal fin era el de divertirse en los bailes, ya sean de corte romántico, veladas sentimentales, amenas fiestas o celebraciones, o sencillamente de disfrute musical.

Para entender lo que pasó al inicio de la onda grupera, era indispensable ser testigo de cómo se llenaban los lugares y cómo se iba gestando lo que es actualmente este movimiento con la presencia de alineaciones como Los Baby's, Los Chicanos, Los Humildes, Los Corazones Solitarios, Los Terrícolas, Los Ángeles Negros, Los Freddy's, así como nuevas agrupaciones como Los Tukas, Los Muecas, Martín y la Leyenda, Lupillo y la Tremenda Corte, El Jefe y su Grupo, Eduardo Núñez, Morty y todos, y otros muchos más que se escuchaban hasta el cansancio en la radio comercial, sobre todo en la amplitud modulada.

Además de *Notitas Musicales*, en las diferentes publicaciones que se distribuían en la capital mexicana y en nuestra ciudad en la época, uno se podía enterar de grandes bailes en los que participaban grupos del norte de la república como Los Mier y su éxito «La colorettaeda», Ramón Ayala, el dueto de Carlos y José —que muchos confundían con Los Cadetes de Linares—, agrupaciones románticas y un poco tropicales como Liberación, y el sonido muy característico de Los Caminantes. Una agrupación que tenía un sonido muy propio con canciones que narraban tragedias al más puro estilo romántico tropical es el Internacional Carro Show.

En lo que fue mediados de los años ochenta y ya casi consolidado el movimiento de la música grupera en nuestro país, vía las publicaciones es-

pecializadas en informar sobre sucesos y actividades musicales, la misma población que seguía de cerca los movimientos de sus agrupaciones preferidas y la comunidad artística del momento se daban cuenta como reguero de pólvora por tan diversos medios, que Los Pasteles Verdes tenían en su alineación a un nuevo vocalista, ya que uno de sus integrantes (Fernando Arias) anunciaba el surgimiento de su propia agrupación también de nombre Los Pasteles Verdes; que la agrupación venezolana de Los Terrícolas (que muchos ya comentaban que se había desintegrado) daban a conocer que seguían vigentes sus presentaciones, que iban de un país a otro y que se presentaban en los diferentes bailes que se anunciaban en nuestro país; que la agrupación de Los Strwck poco a poco se iba diluyendo de las estaciones de radio y casi nada se sabía de ellos; y que sonaban en la ciudad agrupaciones como Martín y la Leyenda, Lupillo y su Tremenda Corte, Los Güichos y algunas otras que dieron el bandazo de rockeros a baladistas, o que coquetearon con el género.

Los Muecas en el año de 1985 cumplían sus 15 años de andar en el trabajo musical, mientras que el tabasqueño Francisco José, mejor conocido como Chico Che y la Crisis, andaba en la etapa de cosecha de triunfos en el país vecino del norte con sus pegajosas canciones *De quen chon* y su versión muy a su estilo del *Negro africano*.

Para esas fechas se comenzaba a rumorar (y esto por su aparición en la radio) de que en el norte del país —específicamente Chihuahua, Monterrey y Sinaloa— venía despuntando un considerable número de agrupaciones que vendrían a desbancar a los grupos y solistas que habían ganado un reconocimiento del respetable. Se consideraba que el nuevo movimiento grupero no desplazaría a los baladistas y solistas que la radio programaba de manera consentidora. Pero, sin duda, también esa era la señal del nacimiento de un nuevo género musical que vendría a impactar al grueso de la población y que invadiría la radio y los hogares mexicanos y se apoderaría poco a poco del espacio que le corresponde en la historia musical de nuestro país, la música de banda y norteña en general.

PARA CERRAR EL BAILE, UN MÚSICO EN CHAPALA:

Mike Laure y su cosecha de éxitos

Ejemplo de la versatilidad musical es, sin duda, Mike Laure, que lo mismo tocó rock and roll, chachachá balada, el ritmo tropical, bolero y hasta norteño.

En Jalisco surgió un músico que interpretaba muy bien los ritmos juveniles de su época, el rock and roll, el swing y el a go go, la balada, pero no así sus mayores éxitos los obtuvo con la cumbia y el bolero. Cuenta su familia que cuando tenía ocho años de edad tuvo su primera guitarra y posteriormente aprendió a tocar la batería, la guitarra, la hawaiana, el bajo y otros instrumentos de manera autodidacta. Con esta experiencia, cuando cumplió los 16 años, se unió al conjunto de los hermanos Ocampo, que eran muy sonados en El Salto y se presentaban cada fin de semana en el Beer Garden y en el Hotel Montecarlo de Chapala.

Inició su carrera en Guadalajara, donde comenzó a cantar en clubes exclusivos, siendo contratado por el Beer Garden de Chapala, en donde estuvo tocando mucho tiempo. Es por eso que muchos lo consideran oriundo de Chapala, y uno que otro más despistado, incluso, asegura que es de centroamérica o de origen colombiano. Lo que sí es cierto, es que Miguel Laure Rubio nació en El Salto, Jalisco, pero Mike Laure es de Chapala.

Mientras surgía el movimiento del rock and roll y se extendía a nuestro país, Laure, a la edad de 18 años, junto con sus primos, logró reunir a su primera agrupación, llamándola simplemente Mike Laure y su conjunto, con la cual interpretaba canciones de Bill Halley y algunas piezas desconocidas, logrando fusionar los ritmos provenientes de distintos lugares y creando un sonido muy peculiar. Piezas como «Barco rock», «Manzanillo twist», «Guitarra en órbita», «La yegua colorada», «¿Tiene cerillos?», «Raunchy», «Rock de los Mikys», entre otras, quedaron grabadas en su primer LP, formando parte de la verdadera historia del rock mexicano.

Miguel Laure, cantante de voz melodiosa, rítmica y sabrosa, trató de sobresalir en su estado natal, Jalisco, sin lograrlo plenamente. Su nombre verdadero lo cambió por el de Mike cuando se presentó en Laredo, Texas, en su modalidad de cantante de chachachá.

En 1957 formó el grupo Los Cometas con sus primos Chelo Rubio como solista, Raúl Rubio tocando el saxofón, José Rubio en el bajo, Antonio Laure

en la batería, Narciso de Anda en el acordeón, Ramón Arreola en la guitarra rítmica y Mike Laure en la guitarra y la voz. No teniendo el éxito esperado como intérprete y cantante de swing, boggie y rock and roll, decidió cambiar al ritmo tropical (cuentan por ahí, que tuvo que ver también la sugerencia de Don Gustavo Acosta, un ejecutivo de la disquera Musart), siendo la cumbia el estilo que le dio más reconocimiento.

Fue en los bailes populares, en grabaciones, en la televisión y en centros nocturnos de la capital mexicana donde se notaron sus triunfos, mismos que lo llevaron a incursionar en el cine.

El tema «Tiburón a la vista», y después «Mazatlán», fueron los primeros éxitos que colocaron a Mike Laure y sus Cometas en el gusto popular. Poco después fue contratado para presentarse a trabajar en la capital de la república en un centro nocturno de primera y de inmediato llamó la atención del público por su nombre tan peculiar, Mike Laure. Realmente no tenía en su haber ningún *hit* musical, a excepción de los dos mencionados.

Desde la cumbia, Mike Laure intercaló una que otra pieza con el a go go, resultando una mezcla de música que fue aceptada por su público. No fueron pocos los que dijeron que el éxito de sus canciones se debiera exclusivamente a que estaban hechas en ritmo de cumbia, que tanto gustaba en los días en que aparecieron sus grabaciones. Sin embargo, al poco tiempo lanzó a la fama nuevas canciones con las que reafirmó su gran calidad artística, demostrando así ser una parte importante en el desarrollo de la música tropical y grupera, no solamente en Jalisco, sino en todo el país.

FUENTES

Terán-Solano, Daniel (1999), *Historia del bolero latinoamericano*, Analítica, Caracas, Venezuela.

Revistas:

Cañonazos musicales, 1997, año 3 núm. 41, PVP México: Comunicación.

Notitas musicales, enero 1977, agosto 1985, anuarios 1981 y 1989.

¿Por qué?, 1971, núm. 141, marzo, México: Editorial Reporta.

«Los años 80» 1994, *Somos*, México: Editorial Televisa.

Conversaciones con:

Emilia Lomelí de Velásquez, María Luisa Ruiz de Fernández, María Hernández López, Yolanda Mondragón García, Carlos Villanueva M., Jesús García López, Nacho Ornelas Jáuregui, Martín Velásquez Sierra, Daniel Sevilla-no Hernández y Cayetano Fernández Robles



BAILES URBANOS

AMPARO SEVILLA

EL BAILE Y LA SOCIEDAD

Bailar, pareciera ser una actividad intrascendente, algo que sólo hacemos cuando nos sobra tiempo, o bien, cuando estamos contentos y, casi siempre, sucede como parte de la celebración de algún acontecimiento.

Bailar es una actividad similar a muchas otras como jugar, hacer deporte, comer, pasear, etc., pero si nos detenemos a reflexionar sobre su relación con diversos procesos sociales, podremos comprender que se trata de una práctica cultural mucho más compleja de lo que parece.

Cronistas, historiadores y periodistas, nos reportan diversas concepciones en torno a lo que, desde su perspectiva y la de su época, vendría a ser el baile. Por ejemplo, en 1920, un artículo del *Universal Ilustrado*, afirma:

El baile llena una misión social y humana, por lo que no debemos sonreír ante los esfuerzos de los que al defender su profesión, trabajan por sostenerlo entre las diversiones honestas. El baile, con todos sus defectos, es el mejor de todos los agentes matrimoniales, porque es invitación a perpetuar la vida, aperitivo del santo banquete del amor y alabonazo que recuerda a hombres y mujeres el deber en que están de seguir el consejo bíblico de amarse los unos a los otros (*El Universal Ilustrado*, 30/10/1920: 26, 35).

¿Qué defectos podría tener el baile que se acostumbraba por esos años? Quizá el autor se refiere a los «excesos» que esta práctica corporal ha permitido como, por ejemplo, el que un hombre pueda tomar de la cintura a una mujer a la vista de los presentes, acto que escandalizaba a las mentes mojigatas. Y es que, el baile y el cortejo siempre han ido de la mano, aunque a través de la

historia se han transformado considerablemente las formas bailables, cuestión que trataremos posteriormente. Mientras tanto, volvamos a las crónicas publicadas en varios medios y en distintas épocas, para darnos una idea de la importancia social que se le ha otorgado a dicha manifestación cultural.

Encontramos otra publicación en la que se orienta a los lectores sobre cómo el baile puede ser un indicador indispensable para la toma de decisiones trascendentes en la vida, como lo es la elección de la pareja matrimonial. Dicho artículo, contemporáneo del anterior, nos dice:

Si quiere usted casarse, puede estar seguro de ganar a su futura por la gracia con que baila. Los bailes se practican para conocer si los pretendientes están sanos y ágiles de miembros, ornamentos necesarios en una sociedad y más aún en un matrimonio. El baile hace cuerpos sanos y vigorosos. El baile alegra la existencia. Nada hay tan necesario para los hombres como el baile. Sin este, nada puede hacerse. La desgracia de los humanos, los reveses funestos de que está llena la historia del mundo, las derrotas de los políticos y de los grandes guerreros, todo les ha venido de su falta de conocimiento de Terpsícore. Cuando un hombre comete una falta en su conducta, sea respecto a los asuntos de su familia o al gobierno de su país, dice siempre: «He dado un mal paso —o un paso en falso— en este asunto». Y dar un mal paso, ¿no es confesar tácitamente que no se sabe bailar? Un buen bailarador no sabe dar un mal paso. El baile no es otra cosa que la expresión mímica de la manera como una sociedad concibe la vida y al amor (*Revista de Revistas*, núm. 535, 8/08/1920: 28).

La nota anterior apunta hacia grandes verdades, una de ellas es que, al parecer, pocos políticos mexicanos han dominado el arte de Terpsícore (musa griega de la danza) aunque, quien no haya dado un mal paso en su vida, que tire la primera piedra.

En la misma revista, aparece otra nota con la siguiente reflexión:

«El baile es un arte», asegura quien baila bien. «El baile es un pasatiempo», dice quien baila mal. «El baile es una cosa escandalosa», afirma quien no baila. La moda siempre ha seguido su curso desde que el mundo es mundo sin importarles un comino las severas reprimendas de los puritanos y los consejos de los higienistas (*Revista de Revistas*, núm. 38, 31/05/1931: 38).

Las observaciones que nos aportan las notas citadas, las cuales corresponden a las primeras décadas del siglo pasado, siguen siendo pertinentes en la actualidad. A partir de varios de los elementos que ellos anotan, podemos afirmar que el baile tiene varias funciones sociales y puede ser comprendido desde ópticas diversas, esto es, como una expresión estética, como una actividad terapéutica y muchas más.

Desde nuestro punto de vista, el baile tiene singular relevancia cultural debido a que conjuga la música con el cuerpo, el juego con el erotismo, el goce con el ejercicio, al cuerpo individual con el cuerpo colectivo, además de ser un magnífico antídoto contra las tensiones originadas en el ámbito laboral y familiar, una fórmula efectiva para alcanzar el éxtasis y la catarsis (según el tipo de baile) y permitir fuertes vínculos identitarios.

No obstante, en el baile convergen también el placer y la norma, la expresión individual con la sanción colectiva. Los diseños corporales adoptados en el baile responden a patrones de movimiento instituidos socialmente, los cuales contienen códigos que se integran a sistemas normativos y valorativos que otorgan sentido a la experiencia corporal, además de que asignan roles y jerarquías sociales.

El baile es un poderoso signo de distinción en la medida en que, el cuerpo, a través de determinados movimientos, expresa la adscripción a pertenencias sociales (identidades) fuertemente contrastadas que producen estereotipos corporales opuestos: femenino-masculino, rico-pobre y joven-viejo.

A través del baile también se expresan pertenencias sociales que se construyen en torno al territorio. Las distintas escalas en las que está dividido el espacio: la calle, el barrio, la ciudad, la región se «hacen cuerpo» a través de las formas bailables. El baile, por lo tanto, más que un simple pasatiempo, es una expresión simbólica de la trama social, es uno de los mecanismos en que la cultura toma cuerpo y se manifiesta.

LOS BAILES URBANOS

El desarrollo urbano a partir de la Revolución Industrial, generó el surgimiento de nuevas ofertas culturales en las ciudades. Se ampliaron las diversiones públicas de carácter deportivo como el box, el fútbol, etcétera. Además de las fiestas religiosas aparecieron las fiestas cívicas y las celebraciones vinculadas

a los gremios laborales. Las ciudades generaron la posibilidad de celebrar sin conmemorar, dando lugar a fiestas privadas que, en nuestro país, han cambiado de nombre según la época: bacanal, sarao, fandango, jamaica, tertulia, pachanga, reventón. Y para experimentar una especie de simulacro de este tipo de fiesta, las ciudades crearon lugares públicos que ofertaban lo que vendría a ser la «esencia de la fiesta»: el disfrute colectivo de la música y el baile, acompañados de otros estimulantes. El abanico para este tipo de consumos también ha sido amplio y cambiante: casas de mulatas, salones de baile, tepacherías, pulquerías, cantinas, quintas, tívolis, teatros, academias, cines, cabarets, clubes, centros nocturnos, centros botaneros y más. En este contexto surgieron los bailes urbanos, cuya breve historia daremos a continuación.

Una vez consumada la conquista de la Nueva España, los españoles, ni tardos ni perezosos, trajeron a estas tierras diversos bailes acostumbrados tanto por las cortes europeas, como por el pueblo. En cuanto a los primeros, tenemos que los peninsulares que se ostentaban como aristócratas practicaban los llamados «bailes de salón» que fueron creados en la Europa renacentista.

Al igual que en el viejo continente, los bailes de salón que se practicaban en la Nueva España formaban parte del patrimonio cultural de la élite. Estos se desarrollaban dentro de las reuniones sociales y eran considerados como una especie de juegos de salón, cuyos movimientos respondían a una reglamentación, enseñada por «distinguidos» maestros de baile, y cuyo aprendizaje era indispensable para «brillar en sociedad». Entre estos bailes encontramos la pavana, la gallarda, la sarabanda, el rigodón, la mazurca y el minuet, según informa Maya Ramos (1979: 41-46). Claro está que esta misma clase social también organizaba otro tipo de fiestas privadas a las cuales invitaban a mulatos para amenizar la reunión, que interpretaban diversos bailes con fuerte influencia africana, continúa la misma autora.

Las clases populares, por su parte, realizaban sus fandangos en plena calle o en las tepacherías y en las pulquerías. En estos eventos se acostumbraba bailar un abanico muy amplio de bailes populares de origen español, conjuntamente con los sones y jarabes que surgieron en México, conocidos con el nombre genérico de «sonecitos del país». Dentro de este amplio repertorio resultó que varios de los jarabes más gustados, los cuales por cierto denota-

ban también influencia afroantillana, fueron prohibidos por la Inquisición desde mediados del siglo XVIII hasta la segunda década del siglo XIX.

Los bailes con varias adecuaciones para su proyección escénica en los teatros y coliseos, aparecieron en el siglo XVIII. Estos se incorporaron al espectáculo teatral en forma de entremeses o intermedios y su interpretación corría a cargo de bailarines y maestros profesionales.

Es importante destacar que, antes de la segunda mitad del siglo XVIII, los bailes de salón se interpretaban en forma grupal, esto es, las parejas se intercambiaban y no se entrelazaban. Adquiría más importancia el diseño coreográfico logrado a través de los desplazamientos en el espacio (líneas, cuadrados, círculos, etc.) que la comunicación directa entre las parejas. Los pasos tenían que ser aprendidos bajo la estricta vigilancia del «maestro de baile», miembro destacado de la corte.

Dicha forma de aprendizaje continuó en el siglo XIX, dado que los bailes de salón eran conducidos por los bastoneros, lo cual suponía la necesidad de aprender y ensayar los pasos y las evoluciones, antes de realizarlas en las celebraciones. Tal aprendizaje se realizaba en el interior de las múltiples asociaciones de bailadores las cuales funcionaron durante el siglo XIX, y que asistían además a los liceos en donde participaban en elegantes bailes.

La irrupción del romanticismo en la vida social de la naciente burguesía provocó cambios importantes en el ámbito de las relaciones amorosas, con la aparición del «amor romántico» y, por consecuencia, en las formas de baile. Éste acentuó el tímido coqueteo que, discretamente, se asomaba en los bailes cortesanos y se convirtió en una oportunidad privilegiada para cortejar.

El surgimiento del baile de pareja entrelazada en la historia de occidente tiene lugar, justamente, con el romanticismo, época en que hace su arribo el vals. Tal innovación generó que la pareja dejara de coordinarse con el grupo y adquiriera mayor libertad de movimiento.

El vals provenía de un baile popular austroalemán llamado *Länder*, cuyo nombre deriva de la palabra alemana *walzen*, que significa dar vueltas o girar. Este baile, en la segunda mitad del siglo XVIII, obtuvo una supremacía en los bailes de salón hasta los inicios del XX.

El vals permitió mayor contacto entre la pareja, pues el hombre pudo colocar su mano derecha en la cintura de la mujer y girar así alrededor del

salón mientras durara la pieza musical. Es probable que el antecedente del vals fuera la *jiga*, otro baile de salón acostumbrado por las cortes europeas en el siglo XVII. En la descripción que del mismo hace Sachs (1944: 411) se indica que «con los brazos de ese modo entrelazados, el hombre hace girar a su compañera hasta que se separan para comenzar nuevamente».

Algunos escritores de la época, como Goethe, alababan al vals diciendo que, por primera vez en muchos años, el baile había vuelto a permitir alcanzar el éxtasis y que a través de él se podía lograr la «exaltación, la rendición y la extinción del mundo exterior». En cambio, los sectores reaccionarios de aquel entonces consideraban que el vals no tenía nada que ver con los bailes finos por dar paso a la lujuria y, por lo tanto, su ejecución fue desaprobada en varios países. A pesar de dichas sanciones, el vals se impuso como uno de los bailes más practicados en los salones de Europa y América durante siglo y medio (Sachs, 1944: 431).

Es importante tomar en cuenta que el surgimiento del baile de pareja entrelazada ocurrió en un contexto social en el que se establecían muchas mediaciones y obstáculos para la comunicación entre los sexos. El romanticismo chocaba con el predominio de las normas victorianas sobre el cuerpo y, por lo tanto, el cortejo era velado por un código más o menos oculto que los pretendientes tenían que descifrar; el abanico¹ y el pañuelo eran los principales medios para la emisión de señales durante el cortejo.²

A principios del siglo XIX, los fuertes aires nacionalistas derivados de la lucha por la independencia propiciaron que los jarabes que se interpretaban en distintos puntos del país, adquirieran una connotación muy especial dentro del panorama cultural que se estaba gestando. Sin embargo, este auge de los bailes regionales no tuvo repercusión entre las clases dominantes, ya que éstas mantuvieron sus tradiciones europeizantes hasta bien entrado el siglo XX.

¹ Flores y Escalante (1993: 148) informa que el abanico llegó a México desde el siglo XVI, entre las múltiples mercaderías traídas por la Nao de China.

² En la obra *Seis siglos de Historia Gráfica de México*, publicada por Gustavo Casasola (1978) se incluye un interesante apartado en el cual se anotan todos los símbolos de los movimientos hechos con el abanico, en el diálogo clandestino del cortejo.

Los bailes que se acostumbraban en la primera mitad del siglo XIX fueron la varsoviana (variante de la mazurca), la cracoviana (variante de la polka), la redowa, la polka, el vals, el *schottisch* y la galopa (Campos, 1930: 135).

Dichos bailes de salón, adoptados por los sectores dominantes, representaban un momento muy importante para la toma de acuerdos y decisiones. José Arenas (1980: 127) destaca con un sarcasmo singular, cómo es que estos estuvieron estrechamente ligados al ejercicio del poder:

El que se pintaba solo para estas cosas era Antonio López de Santa Anna, que organizaba aquellos célebres saraos que dieron lugar a tan sabrosas crónicas, y de los que se servía hábil y cómicamente para el ejercicio de la política (...) Don Antonio era un hombre enterado, diríamos que lo aprendió de Napoleón, y de él tomó la costumbre de parlamentar, entre una danza y una contradanza, con las mujeres de los diplomáticos o de sus propios ministros (...) la cuestión pública viraba entre un baile y otro. La población entera estaba fija en los resultados de las veladas danzantes, y según bailara el dictador nada serenísimo con la señora de fulano o de mengano, se podía conjeturar su trama y de ahí aventurar la conveniencia de amanecer yorkino o escocés.

Y fue precisamente en medio de un gran baile, por allá del año 1854, cuando Santa Anna recibió la noticia de que se había lanzado un plan que exigía su derrocamiento y la convocatoria a un congreso constituyente (Cosío Villegas, 1973: 109).

A partir de la república restaurada (1867), se observa una reordenación urbana que ofrece, entre otras cosas, la inauguración de una serie de ofertas para la recreación en la ciudad. La práctica de los bailes de salón se trasladó de las viejas casonas y palacetes a los nuevos espacios públicos (aunque de propiedad privada y acceso restringido) otorgando, además de una pertenencia social para la nueva clase dominante, la pertenencia a la ciudad.

A pesar de la mojigatería victoriana, o quizá gracias a ello, a mediados del siglo XIX surgió un arrebatador baile en los exitosos espectáculos parisinos: el cancán. Las mujeres se atrevieron a enseñar las piernas, aunque cubiertas por pantalones de algodón, ante el escándalo de las familias cristianas.

Durante el porfiriato ingresó a nuestro país el danzón, músicaailable que paulatinamente iría adquiriendo carta de naturalización mexicana, además de

una distinción especial entre los diversos bailes de salón. Creado en Cuba, se arraigó en varios puertos del Golfo de México y en la capital de la república.

Quienes inicialmente lo bailaron fueron los representantes de la «aristocracia pulquera», siendo un baile elitista (el mismo Porfirio Díaz lo interpretó) hasta 1903. Flores (1993: 2) nos comenta que ello constituía una diversión:

Propia para señoritos, dandys, fifis, lagartijos y buen número de educadas señoritas que asistían por puro enfado a los tívolis ciudadanos. De rompe y rasga, popular y cotidiano, comenzó a serlo desde 1905, cuando adquirió carta proletaria masificándose en quintas, prostíbulos, cabarets y vecindades con la alcahuetería del fonógrafo.

El país experimentó importantes cambios tecnológicos durante esta época, paralelamente al establecimiento de una infraestructura básica para el desarrollo de las comunicaciones: obras portuarias, ferrocarriles, telégrafo, teléfono, entre otros. La aparición del fonógrafo,³ junto con las empresas disqueras, como parte de la introducción de esta nueva tecnología, provocaron importantes cambios en el consumo cultural de la época. Ese fenómeno propició que los bailes familiares prescindieran de la música «en vivo» por un lado y, por el otro, dio inicio a la difusión masiva de la música interpretada en Estados Unidos.

Cabe recordar que, a partir de 1918, el vecino país del norte ejerció un control en la economía mundial a través de sus industrias de punta: la bélica, la automotriz y la cinematográfica. Con base en dicha producción se da la primera etapa de expansión estadounidense, la cual alcanzaría fuerte incidencia en las distintas esferas de la vida social de nuestro país.

Debido al fuerte impacto que causó el desarrollo de la joven industria cultural en México, aumentó considerablemente el consumo de aquellos géneros musicales que, de manera sucesiva, se fueron poniendo de moda en los Estados Unidos: one-step, two-step, fox-trot, blues, shimmy, charlestón y

³ La primera noticia que se tuvo en México sobre el fonógrafo fue en 1877. Fue exhibido en el Teatro Nacional, «anunciándose como 'la caja que habla, hace reír y reproduce música sorprendentemente'. A fines del siglo pasado se hicieron en México las primeras matrices en cera, que se llevaron a imprimir en rodillos a los Estados Unidos» (Jara *et al.*, 1994: 51).

boston. Estas novedades irrumpieron vertiginosamente propiciando el surgimiento de múltiples bandas de jazz compuestas por músicos mexicanos que interpretaban, además de la música anterior, otros géneros provenientes también del extranjero: vals, rumba, tango, paso doble, danzón y machicha.

El acelerado proceso de agringamiento de la incipiente cultura nacional, que se estaba forjando en el México posrevolucionario, corría paralelamente a la tendencia nacionalista impulsada por los funcionarios responsables de la política cultural del gobierno.⁴ Esto quiere decir que en los teatros de revista se llevaba a cabo una nítida escenificación de dos corrientes culturales divergentes: la tendencia nacionalista, que daba impulso a los espectáculos «típicamente mexicanos», y la exhibición de los «modernos» y arrebataadores bailes provenientes del vecino país del norte. Destacadas tiples como Lupe Vélez,⁵ Alicia Murillo, Juanita Barceló y María Luisa Arosamena, entre otras, causaban furor con sus atrevidas interpretaciones de los bailes «desenfrenados acostumbrados por los yanquis».

Como resultado del desarrollo de esas dos tendencias surgieron varias oposiciones. Se trata de un período en donde no sólo se dio un enfrentamiento entre lo tradicional y lo «moderno», sino también entre lo «mexicano» y lo yanqui. Tal confrontación se expresaba en revistas y periódicos con frases contundentes como: «La belleza y el ritmo espiritual del ballet clásico, el tango y el vals contra las convulsiones histéricas del *shimmy*»; o bien, con titulares tan sugerentes como: «Jarabe tapatío vs charlestón (*El Universal Ilustrado*, núm 465, 8/04/1926).

El último reportaje citado fue escrito desde la pujante ciudad de Chicago y nos brinda varios datos de sumo interés sobre la forma en la que el «jara-

⁴ En 1921 José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, decretó que el Jarabe Tapatío fuera enseñado en todas las escuelas públicas de la federación; desde entonces se instauró como baile oficial. Además de que en los teatros tuvo mucho auge la representación escénica de los bailes «folkóricos» (Sevilla, 1990: 163).

⁵ De las tiples mencionadas, Lupe Vélez (conocida también como Lucas Vélez) llegó a ser un ídolo entre la muchachada de la época. Al respecto pueden consultarse (*El Universal Ilustrado*, núms. 464, 465 y 501 y *Revista de Revistas* núm. 827)

be tapatío conquistó» el gusto de los norteamericanos. Esta nota es extensa y, por ello, transcribimos tan sólo las partes en las que se hace referencia directa a tan afamado baile jalisciense:

Nunca nos imaginamos el éxito tan grande que está alcanzando en este país el jarabe tapatío y otros bailes mexicanos. Nunca probablemente, soñamos el que las academias de baile de los Estados Unidos y muy especialmente en las de Chicago, se pagara tan bien a los bailarines mexicanos, por dar clases del ya famoso jarabe tapatío, para que cientos de muchachas y jóvenes lo aprendiesen y lo ejecutasen, en los escenarios de vodevil y teatros de primer orden.

Aquí ya se preparaban grandes recibimientos a los charros mexicanos que dejaron cautivadas a las rubias «girls» de Kansas.

Por estas latitudes, el traje de charro está causando verdadera admiración entre los norteamericanos: los finos sombreros de pelo, las chaquetas bien ajustadas y los elegantísimos y bien cortados pantalones charros, que contrastan con los ridículos pantalones «balloon».

En la Chicago School of Dancing se enseña el jarabe tapatío a las lindas flapperitas de cabellos de oro, las cuales lo prefieren al Charlestón, tan antiestético y vulgar. Y otros muchachos americanos se componen y requiebran con un sombrero charro, haciéndose fotografías a granel.

Pedro Rubín y la simpática Fernanda (maestros de baile de origen mexicano) no son amantes de los bailes prosaicos y desabridos, por eso detestan el charlestón a pesar de bailarlo noche a noche, a petición del «respetable» que concurre a los cabarets. Rubín solamente enseña a sus discípulos bailes españoles, argentinos y mexicanos, detestando los pasos de baile de negros, el compás del «vals Chicago» y todo aquello que está en abierta pugna con el buen gusto y la estética.

Salvador Chávez es otro «mexican sheik» que tenemos en esta ciudad, y ya que se han llevado la palma bailando el jarabe tapatío con una chiquilla, Margarita Franco, tipo perfecto de la mujer mexicana: trenzas muy negras y bien cuidadas y unos ojos capaces de dejar bisco al más águila; en suma, es una morena de la tierra de Juan Silveti, que mucho dice en favor de la mujer mexicana.

En la mayor parte de las crónicas periodísticas de la época se detecta no sólo una resistencia a la importación de nuevos patrones de movimiento cor-

poral, sino además un abierto rechazo a la presencia africana en estos. Y es que, a pesar del enorme racismo que los «pieles blancas» de Estados Unidos tenían (y siguen teniendo) contra la población traída de África, la música y el baile estadounidenses se vieron fuertemente marcados por la presencia de la población afroamericana que habitaba, sobre todo, en las plantaciones sureñas.

Así, dentro de la corriente que defendía el nacionalismo en nuestro país, se encontraba un sector que no sólo era conservador sino profundamente racista y que enarbolaba una fórmula más sofisticada de oposición: la «civilización», el cristianismo y los blancos, por un lado, y el «salvajismo», lo diabólico y los negros, por el otro.

Son varias las opiniones reportadas en los periódicos de la época sobre la concepción anterior, como ejemplo sólo citaremos fragmentos de algunas de éstas, publicadas en distintos artículos de *El Universal Ilustrado*:

En Estados Unidos hay, desde hace algunos años, una verdadera locura por todo lo exótico, y lo mismo en el cine que en el teatro, que en la pintura y en la música, triunfa desmedidamente la lujuria tropical. Pero estas danzas bárbaras, estas músicas angustiosamente salvajes, no son de Estados Unidos, sino una caricatura envilecida de las verdaderamente tropicales(...) Pero esos bailes que nos reimporta Estados Unidos, degenerados, envilecidos ya por todos los criollismos babilónicos de yanquilandia, no pueden pasar sino fugazmente entre nosotros los latinos, que tenemos un ideal más completo de la belleza y del ritmo espiritual (núm. 465, 8/04/1926).

La «locura por lo exótico», como veremos más adelante, fue invadiendo paulatinamente a los más diversos sectores de nuestra sociedad. Pero, ¿cómo es que estas influencias culturales se fueron dando en nuestro país?

Los bailes modernos empezaron a ser aceptados como un «agradabilísimo deporte»⁶ y de ahí surgió la línea de los bailes acrobáticos interpretados por bailarines profesionales, conocedores de la técnica del ballet clásico, cuyo propósito era hacer gala de fuerza, agilidad y flexibilidad. Hollywood y Broad-

⁶ A partir de esta concepción, durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado, en México se dedicaba una columna para reportar lo que sucedía en el ambiente del baile en el diario deportivo *La Afición*.

way empezaron a producir grandes espectáculos en los que se presentaban rutinas de baile que se alejaban de la idea inicial del salón de baile local.⁷

La identificación del baile con el deporte significó, para algunos cronistas de la época, la idea de que desaparecía el amor romántico. Tal consideración se acentuaba con el hecho de que el charlestón inauguraba el abandono del baile de pareja entrelazada en favor de la expresión individual. Los jóvenes que interpretaban frenéticamente los bailes modernos, al parecer, les entusiasmaba más hacer ejercicio que cautivar a la chica mediante el discreto susurro de palabras amorosas, ¿sería acaso, que demostrando agilidad en el baile, ambos sexos se tornaban más atractivos? Veamos lo que opinaban algunos cronistas:

El amor clásico ha muerto, y se ha muerto el amor romántico igualmente. El nuevo amor, mucho más físico que psíquico, es deportivo, dinámico, aficionado a las mudanzas y propicio a la acción; y este amor, incapaz ya de los éxtasis contemplativos y las disquisiciones filosóficas, ha huido de la escena estrecha y artificiosa del teatro para vivir su vida impulsiva y viajera en los dilatados horizontes del cinematógrafo (*El Universal Ilustrado*, núm. 620, 30/05/1929: 32).

También había cronistas que salían en defensa de la adopción de los nuevos bailes argumentando que, a final de cuentas, estos eran más decentes porque evitaban el contacto cercano de las parejas:

Solamente los provincianos pueden considerar el *fox-trot* como indecente. Sostengo que el monótono *vals* era más peligroso, porque dejaba el espíritu del bailarín muy libre facilitando la conversación galante, lo que no puede hacerse con los modernos bailes tan excreados por los timoratos (*idem*).

⁷ La transformación de los bailes de salón que hacía la gente común a los bailes de exhibición y competencia que hacían los bailarines profesionales en encuentros internacionales («international ballroom congress») tan afamados en varias ciudades de Estados Unidos y Europa, se dio a partir de dicha espectacularización. En la actualidad hay una corriente mundial de bailarines que pugnan para que los bailes de competencia sean incluidos en los Juegos Olímpicos.

Después de la Primera Guerra Mundial se observó una oleada de excitación, una tendencia a la diversión desenfundada que tiraba por la borda las inhibiciones y la solemnidad imperantes hasta entonces. Los bailes parecían ser una buena fórmula para dar rienda suelta a dicha excitación y, al parecer, lo que ofrecía la joven industria cultural a través de ellos era una alegría desbordante. Los bailes no sólo serían considerados como un sano deporte, sino además un vehículo para alcanzar un estado de ánimo necesario para salir de la depresión derivada de la guerra. El charlestón, opina un cronista de la época, «es el triunfo explosivo y vibrante de una alegría sincera y justificada».

Los bailes modernos ofrecían a ricos y pobres la posibilidad de divertirse por corto o largo tiempo. Además de hacer ejercicio, se presentaban como una vía directa para experimentar lo que los puritanos de antaño (desde el siglo XVII hasta el XIX) habían prohibido para los bailes de salón: la alegría. Muchas son las crónicas que vinculan dicho estado de ánimo con los nuevos bailes del siglo XX. Por ejemplo, uno de ellos nos dice al respecto lo siguiente:

El fox es la danza ideal para no pensar; pero en cambio, al ejecutarlo, se puede reír, y mientras más alegre y más estruendosa sea esta risa, más concordancia irá con su melodía audaz (...) el fox le hará sentir un cosquilleo en la planta de los pies, e insensiblemente empezará a bailar, no seducido, sino obligado por ese sonido que se mete hasta el alma como una carcajada de chiquillo (*Revista de Revistas*, núm. 827, 14/03/1926).

Mientras algunos cronistas justificaban la irrupción de la alegría en el baile, otros se lamentaban por el cambio de ánimo experimentado: «El charlestón es el encallanamiento completo de la plástica del baile (...) en los bailes actuales rige un principio de epilepsia» (*El Universal Ilustrado*, núm. 465, 8/04/1926: 40, 41). Sobre este mismo baile, otros observadores más atentos encuentran un fenómeno interesante: «El charlestón tiene la cualidad del contagio, si se baila en un teatro, el público chilla, patea, aúlla» (*Revista de Revistas*, núm. 841, 18/04/1926: 26). En esta misma línea, otro reporte describe lo siguiente: «La danza pura no tardará en reaparecer ante nosotros y triunfará sobre todas las convulsiones histéricas del jazz y el charlestón» (*El Universal Ilustrado*, núm. 465, 8/04/1926: 40, 41). En contraste con tal opinión, un

agudo analista concluye: «El baile es una forma benigna de locura» (*El Universal Ilustrado*, núm. 650, 20/10/1929: 13).

Los bailes expresaban, a través del cuerpo, la dinámica social que se respiraba en el ambiente de las ciudades modernas; una crónica refiere lo siguiente: en las grandes capitales, «los nervios de las gentes se aguzan y parece que están siempre prontos a toda clase de crispamientos y de espasmos»; ahí es donde los bailes modernos «cuentan con un público hiperestasiado». La ciudad «que principian a vivir febrilmente, es donde los bailes exóticos o criollos inundan los teatros, como una tempestad nunca interrumpida de pasiones desatadas y de temblores de espasmo» (*El Universal Ilustrado*, núm. 252, 2/03/1922: 24).

El ambiente social derivado de la posguerra generó en varias ciudades de Europa y Norteamérica, lo que se dio por llamar la «fiebre del baile» o «la locura del baile». Dicho fenómeno provocó una acalorada polémica entre los analistas de la época que, como vimos en párrafos anteriores, tenían pronunciamientos contrastantes. Ante dicha discusión, la siguiente nota aporta una reflexión muy sugerente para nuestro análisis:

Cada vez que las personas graves y sesudas se alarman por «la locura del baile,» no puedo menos que sonreírme. Estas personas graves no conocen la historia. No es la primera ocasión que invade a los países una oleada de excitación. Los hermanos Goncourt, después de la guerra franco-prusiana escribían: 'Francia baila como cantaba en otra época, baila para vengarse, para olvidar'.

Todas las grandes crisis, las guerras, las revoluciones o las hambres, son seguidas —y a veces acompañadas— de un frenesí de movimientos. Y sostengo, al contrario de lo que se piensa comúnmente, que el baile, como se practica en la actualidad, es una institución moral de mucha fuerza y de una utilidad social indiscutible.

Creo que hay que buscar la explicación a la fiebre del baile en la frase de los Goncourt de que «bailamos para olvidar». La danza es un paraíso artificial y aún agregaré: un paraíso más eficaz que cualesquiera otros que ha propuesto el arte. Más eficaz que la poesía, que no absorbe sino el espíritu; más que la música, que deja a los músculos en una inmovilidad llena de excitaciones. El cuerpo y todos los sentidos son tributarios del baile, como lo son del opio, como lo son del amor (*El Universal Ilustrado*, núm. 451, 31/12/1920: 28, 29).

Todo parece indicar que los bailes modernos estaban diseñados para olvidar, mientras que los bailes tradicionales tenían como propósito recordar.

Los bailes modernos no sólo ofrecían alegría desenfadada, sino que eran fuente de algo muy apreciado en el mercado del cuerpo: la belleza. La práctica de los nuevos bailes era recomendada a través de los siguientes argumentos:

¡Cómo se rejuvenece uno bailando el charleston! Yo lo he observado en todos, hombres y mujeres. Quizás sea porque es ingenuo y bárbaro, como ningún otro baile. Al Mol (afamado maestro de baile) lo aconseja con mejores resultados que los más finos cosméticos, que los más encantadores ingredientes de belleza (*El Universal Ilustrado*, núm. 451, 31/12/1925: 30, 31 y 48).

Cabe señalar que la citada «fiebre del baile» estaba «perfumada de gasolina», esto es, las nuevas ofertas coreográficas se difundían como un producto importante de la mercadotecnia que permitía, además, la promoción de otras mercancías. En los periódicos editados en esa década se encuentra un sinnúmero de anuncios que invitan al consumo de diversos artículos para lograr una «exitosa presentación en el baile»: pomadas, jabones, desodorantes, polvos de arroz, lápiz labial, medias de seda, zapatos, cinturones eléctricos para adelgazar, métodos para acrecentar y endurecer los senos, etc. También se ofrecían otros productos para resistir el ejercicio realizado en los bailes: miel de alquitrán, vino de nuez, sales milagrosas y cafiaspirina.

La moda del baile correspondía a la moda en el vestir; las faldas mostraban o cubrían las piernas femeninas en función de los movimientos requeridos en el baile. La vinculación entre ambos elementos fue reseñada con mucha claridad en el siguiente reportaje:

La nueva moda, surgida en esta temporada, que ordena llevar cubiertas las piernas hasta casi tocar el mismo zapato, ha determinado que se cree una danza apropiada a esta clase de indumentaria. La ligera, deliciosa falda corta, que permitía mostrar en toda su belleza el esplendor palpitante de la pantorrilla, era un hábito apropiado para los bailes que hasta ahora han dominado en los salones de buen tono. La mujer tenía tanta soltura, en el buen sentido de la palabra, como el hombre y podía realizar las más atrevidas cadencias, los pasos más arriesgados con la misma «souplesse» que si tuviera una

dislocante trusa de playa. La falda larga, que puede ocultar tanto como lo bueno como lo pésimo, no permite a la mujer la soltura de movimientos que demandan los bailes de ahora. De ahí que en los Estados Unidos se haya creado un nuevo baile para la falda larga, de acuerdo con los obstáculos que la nueva moda ofrece. Esto demuestra una vez más que los bailes no son inventados caprichosamente por los maestros de baile, sino que se desarrollan como resultado de la popularidad de las nuevas exigencias de la moda y de la música. Luis M. Chalif, un graduado de la Escuela de Baile Imperial de Rusia, que es uno de los más conocidos profesores de baile de Nueva York, ha creado la nueva danza de la «falda larga» (*El Universal Ilustrado*, núm. 299, 1/02/1923: 42).

Al calor producido por la «fiebre del baile» se cocinaba una interminable producción de innovaciones coreográficas. En varios periódicos de la época se menciona que en Estados Unidos se organizaba una convención anual de maestros de baile, en la que se mostraban nuevas propuestas coreográficas, algunas de las cuales lograban comercializarse (véase una descripción detallada en *El Universal Ilustrado*, núm. 178, 30/10/1920: 26, 35). Además de las ya mencionadas, estaban: el black-bottom, blue, bunny, buzzard-lope, cakewalk, castle-walk, doble-boston, hesitation-waltz, hugsa, midway, turkey-trot, entre muchas otras. Desde luego no todas alcanzaron fama internacional, pero la notable producción de bailes nos habla de la gran importancia que estas tuvieron dentro de la industria del entretenimiento.

Con respecto al jazz, que llega a nuestro país en la década de los veinte, y sus posteriores modificaciones, cabe hacer algunas precisiones. El jazz que tocaban las bandas formadas por músicos negros en Estados Unidos, durante los primeros años de la década referida, era percibido con desagrado por los blancos «decentes»; esto dio como resultado que algunas empresas de discos fonográficos propusieran «civilizar a esta deidad bárbara, poniéndola dentro de la moralidad establecida en el occidente», lo anterior se expresó en un artículo de la época en la que se agregó lo siguiente:

Los músicos americanos están domesticando al jazz para hacerlo adjurar de sus aullidos estridentes, sus monótonos salvajes y sus cromáticas, y para que olvide su incultura. Cuando se le hayan enseñado buenas maneras, sus mentores lo presentarán en los círculos de mayor cultura, porque creen que su «picor» nativo agregado a las gra-

cias que la educación les dé, bastarán para conquistarle numerosos amigos. Los músicos que se proponen llevar a cabo esta singular empresa de la educación del jazz, afirman que lo que pide hoy por hoy el público es música de melodía y no música «sincopada»(...) La música oriental y la música de los negros, que no han perdido su influencia, serán fundidas en el crisol del baile de salón y producirán la verdadera música americana —un nuevo tipo de bailables— que siempre tendrán algo de la fuerza avasalladora y sensual del jazz (*El Universal Ilustrado*, núm. 253, 9/03/1922).

Los propósitos enunciados en la nota anterior se vieron realizados en las siguientes décadas, mediante el surgimiento de las grandes orquestas que ofrecían al mercado una versión «blanqueada», esto es, muy comercial, de aquel ritmo que había sido creado por los negros radicados en Estados Unidos. Dicha corriente musical es conocida como «el estilo Chicago» y en ella encontramos a las orquestas de Paul Ash, Paul Whitman, Benny Goodman, Glenn Miller y Ray Coniff, entre otras.

El jazz, como bien podemos apreciar setenta años más tarde, desarrolló diversos estilos gracias a su indomable vitalidad; sin embargo, y por desgracia, en México predominó desde la década de los treinta la corriente mencionada en el párrafo anterior. A partir de la gran difusión que tuvo dicho estilo en nuestro país, algunos años más tarde surgieron intérpretes mexicanos que, desde entonces, adoptaron esa música estadounidense, entre los cuales han destacado Luis Alcaraz y Gonzalo Curiel; además de otros directores e intérpretes que fueron imitadores del estilo de las grandes figuras, como Alejandro Cardona (el Louis Armstrong mexicano) y Juan Arteta conocido como el Benny Goodman nacional.

Los años de la Segunda Guerra Mundial fueron de apogeo para los músicos mexicanos, indica Yolanda Moreno (1989: 240), debido al boicot que hicieron las emisoras estadounidenses a la poderosa unión de compositores de ese país y «como medida de presión, las emisoras sustituyeron el repertorio habitual por canciones y música latinoamericana con un noventa por ciento a favor de los compositores mexicanos».

Mientras tanto, seguían llegando a México numerosos músicos cubanos, entre los cuales se encontraban Mariano Mercerón y Bienvenido Granda, acompañado de la Sonora Matancera, además de varios monstruos sagrados

del danzón y del son cubano. Cabe recordar que la visita de excelentes músicos cubanos se venía dando desde dos décadas atrás. Sobre el danzón hicimos una breve referencia párrafos atrás. Toca el turno al son cubano, por ser éste otra de las músicas bailables que han tenido una importante presencia en nuestro país.

El son cubano, conocido como oriental o montuno, tiene una notable presencia africana, pero aún falta establecer con precisión su origen geográfico y temporal. Montuno viene de montaña y es probable que fuera en la Sierra Maestra donde se gestó, aunque hay otras opiniones que indican que fue en Guantánamo o Santiago de Cuba. Sus antecedentes musicales fueron el nengón, el kiribá y el changüí. El son tuvo varias transformaciones, hasta que en 1909 (ya urbanizado) llega a La Habana y en poco tiempo se convirtió en uno de los géneros musicales más importantes de Cuba.

Todo indica que cuando el son se incorporó por primera vez al danzón, en 1910, lo enriqueció; sin embargo, el surgimiento del danzonete pareciera ser una forma para evitar que el danzón fuera desplazado por el son, dado que este último había alcanzado mucho auge, objetivo que no logró pues hay quienes consideran que el nexo entre son y danzón es la decadencia del segundo.

De hecho, el danzón no sólo incluyó elementos del son a su composición musical, sino que, desde 1910, anexó de una u otra forma diversos géneros musicales que se ponían de moda: el fox-trot, la rumba, el bolero, el tango, pasajes de ópera, etcétera. Tal procedimiento no fue bien visto por algunos conocedores de la materia, como el musicólogo cubano Emilio Grenet, quien en 1939 afirmaba que la decadencia del danzón en Cuba (unos autores la ubican en los años treinta y otros en los cincuenta) se debió a un abuso en la inclusión de otros géneros musicales, lo que propició su estancamiento.

A finales de los años cuarenta, el panorama musical se vio sacudido por la irrupción del ritmo que Pérez Prado trajo de Cuba: el mambo. El éxito alcanzado por esta novedad musical se debió a que el nuevo género integraba las dos corrientes musicales que estaban en boga hasta ese entonces: el ritmo sincopado del danzón y el sonido metálico del swing.

La gestación del mambo en la Perla del Caribe según informan varios estudiosos de la música cubana, se dio gracias a las innovaciones que los hermanos López (Orestes e Israel Cachao), integrantes de la orquesta Las Mara-

villas, dirigida por Antonio Arcaño, hicieron del último movimiento del danzón al que llamaron mambo, dando lugar al surgimiento, en 1938, de un nuevo tipo de danzón conocido como danzón-mambo.

Pérez Prado lo trae de Cuba y en México desarrolla un estilo particular con el que logró editar millones de discos mediante la RCA Víctor, los cuales fueron vendidos internacionalmente. Lo mismo se podía oír en una discoteca o en un cabaret de París, de Nueva York, de La Habana o de la Ciudad de México.

Pocos años más tarde del despegue del mambo surgió otro ritmo proveniente de Cuba que también tuvo mucho éxito internacional: el chachachá. Enrique Jorrín y Ninón Mondéjar (éste último con la Orquesta América) tuvieron, igual que Pérez Prado, numerosas presentaciones en nuestro país.

Estos nuevos géneros de música afroantillana coadyuvaron a la creación de la imagen cinematográfica de personajes tan paradigmáticos como Mario Moreno Cantinflas, Adalberto Martínez Resortes, Germán Valdés Tin Tan, además de un torrente de rumberas, entre las cuales encontramos a Ninón Sevilla, Rosa Carmina, Amalia Aguilar, María Antonieta Pons y, por supuesto, Yolanda Montes Tongolele.

Tin Tan tuvo mucho contacto con los pachuchos de la ciudad de Los Ángeles, California, y por ello bailaba con maestría el boggie-woogi y el swing, estilos que estaban presentes en su forma de interpretar el mambo. Algunos de los pasos que realizó en películas como *El revoltoso* (1951), serían retomados varias décadas después por los bailarines de salsa, según nos informa Miguel Ángel Vázquez, codirector junto con la maestra Alicia López, de la escuela de baile Tezozomoc, de la Ciudad de México.

Estos artistas se convirtieron en difusores de estilos de baile que, en realidad, eran reinterpretaciones escénicas de los observados en los salones de baile. Se creó así un circuito de interinfluencia de modelos corporales entre el cine, el teatro de revista y los salones de baile, cuya correa de transmisión estaba dada por una industria cultural plenamente consolidada.

En dicho circuito también estaba presente el cine estadounidense, que si bien recuerda el lector, apareció en nuestro país desde los años veinte. Es muy larga la lista de películas musicales en las cuales intervienen connotados bailarines, entre los que destacan figuras como Ginger Rogers, Joan Crawford y Fred Astaire. El impacto que estas películas tuvieron en los asistentes a los

salones de baile es reconocida en la actualidad por los bailadores que evocan dicha época.

A finales de los años cincuenta se dio la arrasadora entrada a nuestro país del rock and roll, que se transformó en un emblema de los adolescentes. Una de las principales figuras que causó revuelo en dicho sector fue Elvis Presley, figura en torno a la cual giraba una gran empresa comercial, que llegó rápidamente a nuestro país mediante la edición y venta de millones de discos, varias películas y toda una serie de artículos alusivos al «ídolo de la juventud». Las atrevidas contorsiones que hacía Elvis con su pelvis, causaban furor entre los jóvenes, pero también el repudio del gobierno mexicano; mismo que, a pesar de permitir la venta libre de los productos antes mencionados, negó, por medio del secretario de educación en turno, el permiso para que Presley se presentara en 1957 en el Auditorio Nacional (*Revista de Revistas*, 3/02/1957). El señor Miguel Nieto añade que, antes de esa gira, en una entrevista publicada por la prensa estadounidense, Presley afirmó que «preferiría besar a un perro que a una joven mexicana», declaración que el gobierno aprovechó para prohibirle la entrada al país.

El auge que tuvo el rock también provocó la reacción de un sector empresarial, que había obtenido importantes beneficios con la producción musical previa al nuevo ritmo. Fue así que, con el propósito de desbancar a lo que consideraban el «estridente» rock and roll, algunas estaciones de radio como la XEQ y la XEX lanzaron, a través de sus famosos programas *Rico Vacilón* y *Alegrías del Chachachá*, diversos ritmos cadenciosos llegados del Caribe, entre los cuales estaban el calipso, yumpi, merecumbé, wuatusi (*Revista de Revistas*, 10/03/1957). Las creaciones mexicanas no se quedaron atrás y por los mismos años surgieron varios ritmos que, como los anteriores, también tuvieron poco arraigo: el barambao, el jupla-jupla, el zembolo y el chivirico (Moreno, 1989: 243).

El proceso de masificación que se empezó a observar en nuestro país a mediados de los años sesenta, tuvo su expresión en el terreno musical con los conciertos que fueron organizados, en grandes explanadas, para el arribo de miles de jóvenes. En unos se escuchaba y se bailaba rock y en otros se presentaban grupos que tocaban una especie de cumbias a la mexicana conocidas bajo el nombre de chunchaca, que fueron adaptaciones de ese género colom-

biano, pero tocado con los mismos instrumentos que usaban los grupos de rock (Carrisola, 1997: 43) como fueron Acapulco Tropical, Rigo Tovar, Mike Laure, etcétera. La mezcla musical entre la cumbia y el rock se observaba también en los diseños corporales, pues en la chunchaca predominaban los movimientos para el entrelazamiento de los brazos, y los pasos hechos para el rock, con el ritmo de la cumbia; tal estilo de baile adoptó el nombre de charanga.

En esa misma década se estaba dando otra fusión de músicas bailables que dieron como resultado otro nuevo ritmo presente hasta nuestros días: la salsa. Dicha fusión se dio entre el rock, el jazz latino y el son montuno que se escuchaba en las calles neoyorkinas habitadas por latinoamericanos.

Existe una polémica sobre el origen de la salsa. Para los cubanos, no es más que una derivación del son montuno, otros consideran que se trata de un nuevo género. Otros más opinan que sus antecedentes se encuentran en el mambo, interpretado por las bandas integradas por músicos latinoamericanos (sobre todo cubanos y puertorriqueños) que se desarrollaron en Nueva York. Quienes sostienen esta última versión indican que el álbum discográfico *Afro-Cuban Jazz* (reeditado en 1981) tuvo una notable influencia en el desarrollo posterior de la salsa. En este álbum se encuentran piezas grabadas entre 1948 y 1954 por las bandas de Machito, Chico O'Farrili, René Hernández y Mario Bauzá con los solistas Charlie Parker y el saxo tenor Flip Pihillips.

Es importante advertir que los patrones de movimiento desarrollados en el mambo neoyorkino de la década de los años cincuenta, que se diferenciaban notablemente de la forma en la que se bailaba en Cuba y en México, fueron reelaborados en los años noventa en Nueva York y Los Ángeles; interpretaciones hechas para el espectáculo de competencia, con una fuerte carga de comercialización. Estos estilos de bailar salsa son los que se pusieron de moda en varias ciudades de nuestro país desde principios del presente siglo.

Cabe destacar que en la creación del estilo de la salsa que se baila en Los Ángeles, han tenido un papel destacado bailarines nacidos en Guadalajara: los hermanos Vázquez (Francisco, Luis y Juan) y de Rogelio Moreno, aunque ellos también interpretan otros estilos de salsa como el que aparece en la película *Baila conmigo*, producida en 1999 y estelarizada por Chayanne, en la que participaron. Ellos reconocen que tuvieron mucha influencia de Adalberto Martínez Resortes, nos informa el maestro Miguel Ángel Vázquez.

En la década de los años ochenta el mercado musical destinado a los jóvenes se amplió considerablemente, surgiendo con ello varios lugares destinados a sectores con mayores recursos económicos, cuyo consumo se orienta a la producción de la música pop, tecno, industrial y otras variantes, que forman el elemento nuclear de lo que se ha dado por llamar las «culturas juveniles».

En la segunda mitad de la década de los años noventa se dio también la proliferación de rodeos, esto es, lugares en donde se escucha la música grupera. La raíz original de este género se encuentra en las cumbias a la mexicana, conocidas bajo el nombre de chunchaca, que se comentaron con anterioridad. La chunchaca, informa Antonio Carrizosa (1997: 43), fue un género creado por grupos de rock nacional que tomaron elementos de la música tropical, que se escuchaba en el sureste de México, para interpretarlos con otro estilo y con los mismos instrumentos utilizados para el rock. Posteriormente, en la década de los años noventa se hace otra mezcla con lo que se conocía como la música norteña a go-go, en la cual se daba otra integración entre la cumbia, la polka y el rock: de ahí surgió el movimiento grupero, con conjuntos destacados como los Temerarios, los Bukis y Bronco, quienes han llenado grandes auditorios, como el famoso *Río Nilo* de Guadalajara que tenía una capacidad para diez mil personas.

La música grupera, informa Mariángela Rodríguez (1998: 157-190) también se baila en las comunidades mexicanas y chicano-latinas que habitan en los Estados Unidos y, al parecer, fue en Los Ángeles en donde se incorporó a la industria cultural logrando un fuerte impacto a nivel latinoamericano. La misma autora indica que se trata de un baile de origen rural que fue transplantado y resignificado en un espacio urbano (la ciudad de Los Ángeles), por efecto de la migración de trabajadores mexicanos. En Estados Unidos, la *quebradita* representa un movimiento cultural desafiante a la cultura anglosajona por ser una expresión emblemática para los chicanos, sin embargo, ese sentido impugnador se ha perdido al ser expropiado y capitalizado por los medios masivos de difusión.

La música grupera tiene ya un mercado a nivel continental y está en manos de una industria cultural que juega con un imaginario en el que se mezclan varios elementos contrastantes entre lo tradicional y lo moderno, lo estadounidense y lo mexicano; como por ejemplo, el *cow boy* estilo Malboro, el

ranchero a la Pedro Infante, la cuera tamaulipeca versión hollywoodense y el sintetizador electrónico con la canción ranchera.

FUENTES

- Arenas, José (1980), «Y el baile de salón...», en *La danza en México*, UNAM, Textos de Danza 1, México.
- Campos, Rubén (1930), *El folklore musical de las ciudades*, Talleres Gráficos de la Nación, México.
- Carriosa, Antonio (1997), *La onda grupera*, Edamex, México.
- Casasola, Gustavo (1978), *vi Siglos de Historia Gráfica de México 1325-1976*, Editorial Gustavo Casasola, México.
- Castelló, Manuel (1977), *Los bailes de la pareja*, El cuerno de la abundancia, Barcelona.
- Cosío Villegas, Daniel (1973), *Historia mínima de México*, El Colegio de México, México.
- De María y Campos, Armando (1980), «Cómo se bailaba en México entre 1857 y 1880», en *La danza en México*, UNAM, Textos de Danza 1, México.
- Driver, Ian (2001), *Un siglo de baile*, Blume, Barcelona.
- Flores y Escalante, Jesús (1993), *Salón México*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., México.
- Jara, S., Rodríguez, A. y Zedillo, A. (1994), *De Cuba con amor... el danzón en México*, Azabache/DGCP, México.
- Moreno, Yolanda (1989), *Historia de la música popular mexicana*, Conaculta/Alianza Editorial Mexicana, México.
- Ramos, Maya (1979), *La danza en México durante la época colonial*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana.
- Rodríguez, Mariángela (1998), *Mito, identidad y rito*, Ciesas/Miguel Ángel Porrúa, México.
- Sachs, Curt (1944), *Historia Universal de la Danza*, Centurión, Buenos Aires.
- Sevilla, Amparo (1990), *Danza, cultura y clases sociales*, Conaculta/INBA, México.
- Saldívar, Gabriel (1937), *El Jarabe*, Talleres Gráficos de la Nación, México.
- Urfé, Odilio (1987), «La música y la danza en Cuba», en Moreno, Manuel, *África en América Latina*, Siglo XXI, México.



BAILES POPULARES, SALONES Y ACADEMIAS

CÉSAR DELGADO MARTÍNEZ

*Música y noche arden renovando el espacio,
inundan sobre el cieno las áridas pupilas,
relámpagos caídos al bronce que precede la cima del letargo.*

Alí Chumacero

Guadalajara era una población pequeña. En ese momento no se imaginaba nadie que su zona metropolitana llegaría a rebasar los seis millones de habitantes. Con el paso de los días se convirtió en una ciudad que aglutina a varias ciudades.

Las desigualdades en los diferentes momentos históricos han estado presentes. La urbe, como los grandes asentamientos humanos, siempre ha estado dividida. De un tiempo hacia acá la marginación tiene límites geográficos. De la Calzada Independencia hacia abajo están los nacos, los que no se revuelven con los güeros chapeados. De la Calzada, como se conoce a esa avenida de Guadalajara, hacia arriba está todo lo que significa el desarrollo social, económico, político y cultural; del Palacio de Gobierno a la Universidad de Guadalajara; de los mercados tradicionales a los grandes centros comerciales de primer mundo y de la Catedral a las iglesias construidas por los españoles durante la Colonia.

EL CULEBRO Y ROSARIO

En la década de los años treinta del siglo pasado en Guadalajara existían varios locales especiales, en donde se bailaban los diversos ritmos de moda. Así por ejemplo en la Calzada Independencia se encontraba el Salón México y por la calle Álvaro Obregón se localizaba La Estrella. Cerca de ahí, estaban El Batán, El Pajar y El Profundo.

A esos lugares, ubicados en la zona limítrofe de los dos grandes mundos tapatíos, llegaron Antonio Sánchez El Culebro y Rosario Pulido, cada uno por su lado con un mismo fin: satisfacer su deseo de entregarse al baile de la mú-

sica que en esos momentos sonaba en casi todo el país. Música llegada desde Cuba o Estados Unidos, con ritmos como el danzón y el charlestón, entre otros. Posteriormente, bailarían mambo, chachacha, rock and roll, swing, rumba, paso doble, guaracha y hasta tango.

Rosario Pulido vivía en una vecindad que se encontraba en la calle 5 de Mayo, en el mero San Juan de Dios, y El Culebro en el Barrio de la Capilla de Jesús, donde pasaba cerca la carretera a Zapopan. Al conocerse los dos, decidieron ser pareja de baile, después novios y, a los siete meses de tratarse, terminarían casándose y formando una familia, en la cual varios de sus hijos y nietos se dedican al baile de manera profesional.

En los primeros días en que se conocieron Rosario y El Culebro, la jovencita iba a lavar a uno de los ríos que estaba cerca de la Capilla de Jesús. Llevaba la ropa en un costal e iba junto con otras mujeres de su familia, ¡qué esperanzas de que en aquel entonces, hubiera agua potable en algunas zonas de Guadalajara!

Ahí llegaba El Culebro, de cuerpo delgadito y movimientos semejantes a una víbora. Los dos muchachos se ponían a ensayar con un radio de pilas. El joven le enseñó a la muchacha a echar maromas, ya que en la arena del río se podía, fácilmente, realizar esta actividad.

Así, Rosario y El Culebro se convirtieron en pareja de baile y comenzaron a participar en concursos de diversos salones y carpas, adquiriendo notabilidad por su destreza, por su entrega, por su capacidad interpretativa y por introducir algunas innovaciones en sus ejecuciones dancísticas.

De hecho estuvieron en los salones, hasta que estos desaparecieron. En el Salón La Estrella se juntaban a bailar los jóvenes, mientras que las personas entradas en años, a los que les apodaban Los Chicharrones, iban al Salón Profundo. En este último se hacían los concursos de danzón, porque los muchachos y las muchachas se negaban a bailarlo por considerarlo un baile de viejitos.

El Culebro, siendo un chamaco de 17 años, se ganó ese mote. Se lo puso una dama de un cabaret que él frecuentaba. A esa mujer curiosamente le decían Dorian Gray, como el protagonista de la novela de Óscar Wilde. Al jefe de la policía tapatía José María Sherman, le gustaba mucho cómo bailaba el muchacho a tal grado que le regaló un traje de culebra.

DANZÓN DE A MUERTITO

El Muerto, José de Jesús Ramírez Ortiz, bailarín nacido en El Zapote, en la zona metropolitana de Guadalajara, triunfó en el Teatro Blanquita de la Ciudad de México.

Le pusieron El Muerto porque en una ocasión que se encontraba bailando, en un despliegue de la pierna izquierda se le salió el zapato semejante a cuando atropellan a una persona.

Dicen los que lo conocieron que, cuando se fue a la gran urbe no bailaba el danzón como luego lo interpretó allá. En su ciudad natal lo hacía de acuerdo a las reglas de los concursos. Le aplaudían —contó a sus compadres Rosario y El Culebro— porque iba bien en todo. Pero él sabía perfectamente que no era lo mismo el danzón para concursar que el que se bailaba en las exhibiciones. En el segundo entran los *tornillos*, *aviones* y *planchas*. Ahí es donde se lucen los bailarines. En un concurso de danzón hay reglas. Decía El Muerto que cuando se concursaba interpretando este baile se está triste. ¡Así nomás!

La primera vez que actuó en el Teatro Blanquita, en la década de los años sesenta, bailó el danzón como si estuviera en un concurso, con todas las de la ley. El público se mostró triste, el aplauso fue raquítico.

Entonces, el bailarín al darse cuenta de la reacción de los espectadores, decidió jugársela desde otra perspectiva. Se aventó a bailar con las *planchas*, *tornillos* y *aviones*. Tiraba el paño al suelo y se agachaba para recogerlo bailando. De esa manera, el público se prendió, aplaudiéndole a raudales y gritando eufórico.

El Muerto, antes de que se hiciera famoso, abrió una Academia de Baile en la Calzada Independencia, la vía que separa a la ciudad tapatía en dos mundos, con grandes diferencias no tan sólo económicas sino sociales y culturales. Pero en ese tiempo a nadie le interesaba el danzón; entonces se fue a la ciudad de México. Allá trabajó en una zapatería que puso, porque era zapatero de profesión. Al principio iba a los salones como mera diversión, hasta que lo contrataron en el Teatro Blanquita.

Dice J. Dolores Mártir Velásquez, director del Club de Danzón de Rescate en Occidente, A.C., que El Muerto fracasó en su Academia de Baile porque no tenía una técnica para enseñar. Era un excelente bailarín, tenía un oído musical privilegiado, pero no sabía transmitir sus conocimientos.

El Muerto, a sus compadres Rosario y El Culebro, siempre les daba consejos. En una ocasión les dijo: «miren, flexionen más las rodillas. Díganle esto a mi ahijado. Es que el danzón es muy enfadoso, porque la gente que lo está viendo no conoce las paradas. No conoce porqué se paran. No conoce porqué cierran. No conoce nada».

Pero, si al danzón se le pone sensualidad la cuestión cambia. Los bailarines proyectan, porque hay gente que nada más lo baila así (con cara de palo, con la boca torcida, como si los obligaran a hacerlo). Es una forma insípida de bailar. ¡Hay que ponerle sabor al baile, sino no tiene ni pizca de chiste!

Según dicen los compadres de El Muerto, las *planchas*, *tornillos* y *avionas* se los copió a El Tabaquito, un hombre que era campeón de rumba y de guaracha. Dicen que vino de Cuba y que llegó de la isla sintiéndose muy salsa, con sus pasos que nadie por supuesto conocía.

La gente que lo veía bailar se quedaba con la boca abierta, decían: «¡Órale y éste...! ¿De dónde salió?» Claro que sus pasitos no los hacía en el danzón, lo hubieran linchado los puristas. Él bailaba así la guaracha y la rumba. Pero El Muerto lo vio y se dijo «de aquí soy». Le copió todas esas pisadas y las metió cuando bailaba el danzón. En la actualidad todos los danzoneros profesionales hacen esos pasos.

El Muerto, que murió en la década de los años achenta, fue contemporáneo de grandes personalidades danzoneras como Agustín Barriales, conocido como El Calcetín, y Ventura Miranda. Su pareja de baile fue La Negra Palomares.

En 1998, el 1 de marzo, el Club de Danzón Rescate en Occidente, A.C. llevó a cabo un Homenaje al Danzonero Mayor de Occidente y uno de los Consagrados J. Jesús Ramírez Ortiz (a) El Muerto, en el desaparecido Salón México, ubicado en la calle Mota Padilla, también conocida como la calle 54, número 19, en el Sector Reforma, esto es de la Calzada Independencia hacia abajo.

En esa ocasión, en la tardeada-baile que se efectuó de las cinco a las once horas, se contó con la presencia de Acerina, la danzonera de América y El Jarocho y su Combo. Hubo un concurso de danzón para principiantes y avanzados, con un jurado nacional, es decir, venido de la Ciudad de México. Asimismo, se realizó la Exhibición Suprema del Danzón a nivel de Campeones Nacionales, cuyo donativo personal fue de 60 pesos.

EL DANZÓN CLÁSICO

J. Dolores Mártir Velásquez, quien nació en Tuxpan, Nayarit, y actualmente vive en Guadalajara, es el fundador del Club de Danzón Rescate en Occidente, A.C., creado el 3 de noviembre de 1995, con el apoyo de la Academia Nacional del Danzón. Vivió en la Colonia Obrera de la Ciudad de México durante 12 años y ahí aprendió a bailar el danzón porque en cualquier fiesta popular o en los cabarets y salones estaba presente ese baile. Dice que en ese tiempo él ignoraba que había reglas por lo que lo interpretaba de una manera libre, como mucha gente lo hace.

El maestro sólo acepta lo clásico en el danzón; es decir, el baile de acuerdo a reglas que no se pueden romper. Para él, debe prevalecer el apego a las normas principales en lo que corresponde a «estructura, movimientos corporales, hábitos y vestuario» (Martín Velásquez, 2002: 1).

El danzón —dice Mártir Velásquez— es una pieza bailable, integrada por tres estribillos, dos melodías y un montuno. Los estribillos preceden a las dos melodías y al montuno. Cada estribillo consta de 16 compases. Los cubanos no bailan durante los estribillos, en ese momento se dedican a conversar y pasear por la pista. Las melodías pueden tener 32 compases o más. El montuno es más largo; puede repetirse a fin de exhibir el repertorio de los pasos de una pareja prolifera. Cada paso consta de 11 tiempos, dentro de los cuales se cuentan cuatro pausas (*ibid.*).

En la ejecución del danzón la posición del hombre, como el que tiene el control del baile, es clara. A Mártir Velásquez no le queda la menor duda cuando afirma:

La norma universal del danzón, es que el hombre ordena y la mujer no puede hacer nada si el hombre no se lo ordena. Si la mujer trae a su conciencia rencores o agravios y pone resistencia, se pierde el danzón, porque este baile es toda una disciplina, hay que cuadrar la música matemáticamente. Cualquier duda o vacilación, saca a los bailadores de la norma, en consecuencia es un fenómeno interesante desde el punto de vista sociológico y psicológico.

Por supuesto que la supremacía del hombre sobre la mujer al ejecutar los bailes de corte popular como el danzón, se pone de manifiesto desde el

momento en que los varones escogen a las damas para bailar. Después, el caballero se convierte en el que conduce la nave dancística, sin permitir que la mujer le quite el control.

El danzón, como otros bailes, por cuestiones que tenían que ver con la administración del tiempo libre de las personas, se refugió en las academias. Al cerrarse los espacios donde se ejecutaban todos esos géneros bailables, se dio paso a una nueva práctica dancística y, como se verá más adelante, aún quedan unos cuantos salones.

Varios de los bailarores como Rosario y El Culebro, pusieron sus academias de baile, dentro de las cuales muy pocas —por cierto— subsisten. Mientras tanto, la práctica del danzón como género académico sigue teniendo vigencia, aunque en menor escala.

INTERPRETACIÓN VERSUS TÉCNICA

No existe la menor duda, los académicos del danzón defienden su pureza a capa y espada. J. Dolores Mártir Velásquez dice: «El danzón solamente lo bailan los que lo conocen».

El maestro reconoce que toda la gente puede bailar el danzón como lo sienta o como pueda. Pero, «no lo bailan apropiadamente, ni están respetando la norma». Y luego es tajante en su apreciación final: «¡Por eso no están bailando danzón clásico!»

Lo que se hace al bailar el danzón —dice Mártir Velásquez—, «es una costumbre, todavía no es ley, pero es la fuente para la ley misma». Y vuelve sobre lo mismo sin dejar oportunidad a una interpretación diferente: «una minoría baila danzón; la mayoría de la gente desconoce las normas de este baile. Se le considera el rey de los bailes de salón, porque justamente exige disciplina, cuadratura y un corto espacio para ser ejecutado».

El baile en cuestión, según el maestro, en determinado momento no era atractivo para los jóvenes, si se sujetaba sólo a los pasos del danzón cerrado o clásico. «Se necesitaba hacer figuras que, respetando la cadencia y el ritmo, permitieran un mayor lucimiento, sobre todo de la mujer» agrega él mismo.

Así surgió el danzón abierto y floreado. «El floreo —sostiene Mártir Velásquez— es el homenaje que el caballero le rinde a su pareja, para que mues-

tre no solamente su belleza, sino también sus habilidades, su elegancia y su atuendo, porque el vestuario es parte de la cultura del danzón».

TACONES DORADOS

«De las academias, líbranos Señor», dijo Rubén Darío. En las normas del danzón clásico también tiene que ver la indumentaria que se usa al bailarlo.

J. Dolores Mártir Valenzuela, no titubea cuando afirma que, dependiendo de la hora del día en que se baile el danzón corresponde el «vestuario» que debe usarse. Cuestiona a «una serie de desvíos respecto a la cultura del danzón».

Sostiene que hay centros culturales en los que se ofrece algún acto sobre el danzón, donde colocan carteles en el que aparece una zapatilla «hasta con doble pulsera. Eso está prohibido en el danzón, porque la zapatilla de doble pulsera es la que usaban las prostitutas. No cabe duda que este baile también se dio en los prostíbulos de manera vigorosa».

De ahí que el maestro establezca las diferencias entre el danzón clásico y el «de burdel». En el primero, dice, se «persigue un goce estético», por eso la actitud de los bailarines es «extraordinariamente fina, elegante y delicada». Mientras que en el segundo, lo que se busca es de «carácter sensorial», por lo tanto, su «expresión es vulgar».

En cuanto a la indumentaria con la que se ejecuta el danzón, Mártir Velásquez dice que si se interpreta a las dos de la tarde, el hombre se viste de blanco, con sombrero, calzado del mismo color y guayabera, que puede ser de estilo veracruzano de manga larga o yucateca de manga corta. La mujer se engalana con un vestido blanco de una sola pieza, que rebasa un poco la rodilla hacia abajo, pero que no sea muy largo. Puede lucir ceñidor del color o rojo. Pero, si la presentación se realiza en la tarde o en la noche en un teatro, entonces la vestimenta es de gala, es decir, de smoking. La dama, por su parte, viste traje de coctel. Si se trata de una festividad, una feria o una verbena, la mujer tiene «la libertad» de usar vestido floreado, de sabor costeño, para que la gente —afirma el maestro—, «disfrute del colorido del vestuario». Hay una norma que afirma el entrevistado no se puede hacer a un lado. Se trata de que la mujer lleve un tocado en su cabello, que puede ser una flor natural o artificial.

Existen personas —sostiene Mártir Velásquez— «gente pobre, corriente, vulgar, que baila danzón, pero no son la ley, no son los determinantes», que al no tener las posibilidades de presumir «ropa elegante», entonces, «el hombre presume la raya de su pantalón, cuando se levanta la parte izquierda de esa prenda, mientras que la mujer hace lo mismo con su falda, se la levanta un poco. Eso simboliza que, para bailar danzón hay que ponerse lo mejor que la persona posee en vestuario».

DE LA CALLE AL TEATRO

El Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón, que tiene su sede en el Puerto de Veracruz, en dos ocasiones ha otorgado sendos reconocimientos al Club de Danzón Rescate en Occidente, A.C.

En el año 2000, el Club Danzonero de Guadalajara recibió un premio nacional por «la labor de defensa de la cultura del danzón», sobre todo, dice su director J. Dolores Mártir Velásquez, «por la promoción» de este baile.

El 1 de octubre de 1999, la agrupación participó en el desfile inaugural de las Fiestas de Octubre. Las 40 parejas bailaron danzón, desde la Plaza Benito Juárez hasta el cruce de las Avenidas Ávila Camacho y Federalismo, aproximadamente seis kilómetros, ante la mirada insólita de más de un millón de personas.

A los bailadores los acompañó la Orquesta La Playa, de Paso de Ovejas, Veracruz. Los músicos hicieron el recorrido en un carro alegórico, mientras que los danzoneros se aventaron el trayecto bailando sobre el pavimento.

Después de ese recorrido callejero, las parejas del Club de Danzón Rescate en Occidente, A.C., estuvieron en 22 ocasiones en el foro del Teatro Degollado en el año 2001, con una modalidad que también les sirvió para obtener otro premio nacional: la ejecución coreográfica del danzón sinfónico.

Dice J. Dolores Mártir Velásquez que «el danzón sinfónico» es la ejecución de este baile «siguiendo la música de una orquesta sinfónica». En el Teatro Degollado las parejas lo hicieron con la Orquesta Filarmónica de Jalisco. Dentro del programa que ofrecieron, estuvo presente el Danzón Número 2 de Arturo Márquez, una composición a todas luces contemporánea, que no obstante se basa en las estructuras clásicas de este baile y se abre a otras posibilidades musicales.

En el programa de mano, J. Dolores Mártir Velásquez, de nueva cuenta vuelve a lo que parece ser una obsesión: la pureza cercana a la castidad del danzón. Escribe:

En Danzón Número 2, cuya versión ofrece la Filarmónica de Jalisco en el Teatro Degollado de Guadalajara, primero aparece una pareja de solistas representando la más alta expresión del danzón clásico: luego seis parejas vestidas de gala simbolizan la dignidad, la distinción y particularmente la decencia del danzón urbano. En el otro extremo del foro aparece una pareja de rumberos que representa el origen cubano del danzón. Entre las seis parejas de gala y la filarmónica entran bailarines ataviados con los trajes de Yucatán, Campeche y Tabasco, en homenaje a tres de los estados por donde entró el danzón a México. Pero es mayor el número de parejas vestidas con el traje veracruzano, porque es en esa entidad, y particularmente en el Puerto de Veracruz, en donde arraigó profundamente el danzón y desde donde se difundió en la Ciudad de México, a través de don Miguel Lerdo de Tejada, eminencia musical mexicana y Tiburcio Hernández Babuco quien, al frente de sus «Bufos» cubanos, trajo el danzón formalmente a México a principios del siglo XX. Ya para finalizar el danzón entra una hilera de bailadores de cabaret, simbolizando el momento histórico en que el danzón se generalizó en gusto popular al penetrar hasta las capas más modestas de la sociedad (sic).

El danzón sinfónico —dice J. Dolores Mártir Velásquez— es sumamente difícil de bailar. Más si se tratara de ejecutar el baile con el acompañamiento de una danzonera. Hay un reto entre bailadores y músicos, ya que el director «trata de poner en mal a los que bailan, de demostrar que no pueden con su música». Pero los ejecutantes se empeñan en destacar su maestría al poder seguir cualquier capricho de la orquesta.

Cada una de las danzoneras tiene su estilo. Según el maestro, «hay algunas que terminan con el danzón intempestivamente». Otras, como La Playa, parece que va a terminar la pieza y retrasa el final.

TARDES Y NOCHES DE BAILE

Los bailes populares en Guadalajara aún se practican en dos tipos de espacios: los salones y las academias.

Hay profesores encargados de enseñar los diversos ritmos: danzón, mambo, chachachá, cumbia, salsa, rock and roll y otros. Adán Santiago Sánchez, hijo de El Culebro y Rosario, tiene la Academia Estrella en la Calzada Independencia número 769. Con la participación de esta legendaria pareja de baile en el Casino Veracruz, que se localiza en la calle Manzano número 486, a un costado del Hotel Carlton, se realizó «un espectáculo inolvidable con 20 bailarines en la pista», el 7 de julio de 2005.

Fue un espectáculo en el que se ofreció un recorrido por los bailes populares: danzón, mambo, chachachá, charleston, paso doble, cumbia, salsa, rock and roll y banda. Desgraciadamente Rosario fue operada de una rodilla y ya no pudieron bailar con El Culebro lo que tenían planeado. Pero en el programa participaron algunos de los hijos y nietos de la pareja.

En La Mutualista, ubicada en la esquina de las calles 8 de Julio y Francisco I. Madero, se imparten diversas clases de bailes de salón, como swing, blues, rock and roll, danzón, chachachá, mambo y son cubano.

Existen además, diversas agrupaciones que practican el danzón, como el Taller y Club al Rescate del Danzón de Leopoldo Rodríguez Dávalos; el Grupo de Danzón Guadalajara de Arturo González López; el Taller de Baile Danzonerísimo de Roberto Escuedo Ramírez; el Grupo Joven del Taller y Club del Rescate al Danzón de Susana Rodríguez Barajas; Grupo Rocío de Rocío Gallegos; Amigos del Arte de Carmen Ofelia Pérez y el Club de Danzón Rescate en Occidente, A.C. de J. Dolores Mártir Velásquez.

En cuanto a centros de baile en la ciudad se cuenta con el Salón Veracruz en el que generalmente participan algunas orquestas. Casi todos los años —una o dos veces— tocan las danzoneras de Acerina y de Felipe Urbano. Algunas tardes a la semana se imparten clases de diversos géneros bailables populares.

En el Casino Astoria, ubicado en el centro de la ciudad, en la calle Prisciliano Sánchez, se bailan diversos géneros populares con orquesta.

Otro lugar a que acuden a bailar, sobre todo personas mayores, es el Casino del Músico, localizado igualmente en el centro de la ciudad. Es común que ahí toquen la Orquesta de Nacho Cuevas y el Combo Tropi.

Hace algunos años el Salón México cerró sus puertas y ahora se alquila para fiestas y eventos especiales. Ahí llegaron a tocar El Jarocho y su Com-

bo, la Sonora San Francisco y otras agrupaciones musicales de Guadalajara y de otros lugares del país como Orquesta La Playa, de Paso de Ovejas, Veracruz.

LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ

Los espacios en los que se enseñan o se practican los bailes populares en Guadalajara son pocos, para una ciudad de más de seis millones de habitantes. Además, hay que tomar en cuenta que, tanto el Salón Veracruz como el Casino Asturias son para cierto tipo de gente que puede pagar la entrada y consumir bebidas alcohólicas, ya que en estos lugares ése es precisamente el negocio.

Dice J. Dolores Mártir Velásquez que estos lugares, son «más para beber que para bailar. Lo prueba el hecho de que si yo no tomo y quiero una mesa de pista o de segunda fila, si no compro una botella, no me la dan».

La industria del entretenimiento se ha dirigido últimamente más a los sectores jóvenes que buscan otras alternativas diferentes a los bailes de salón. En gran medida, dichos géneros musicales y bailables son vistos por los jóvenes como algo pasado de moda. Ahí está el ejemplo del Casino del Músico a donde acude sólo gente que «no se cuece en el primer hervor».

En cuanto a la enseñanza en academias, éstas también son escasas. Se sostienen más por la pasión y el amor a las manifestaciones dancísticas populares que como negocio. Por ejemplo, El Culebro, para sobrevivir, imparte clases de bailes populares en una Clínica del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

Quienes manejan grupos de danzón, han manifestado sus inquietudes en el sentido de que no tienen espacios para su exhibición, como ellos le llaman a sus presentaciones. En el Jardín del Carmen semanalmente se realizan funciones con danzoneros que bailan con música grabada. Últimamente, en la explanada del Templo Expiatorio también hay exhibiciones de este baile.

J. Dólores Mártir Velásquez se quejó de la poca atención que prestan las instancias culturales oficiales para atender las demandas de los que practican los bailes populares como el danzón. Habló del apoyo que se da a los grupos de danzoneros en otras entidades federativas del país, pero señaló que en Guadalajara es difícil realizar este tipo de trabajo.

LOS AIRES NUEVOS

Con el paso de los años, el mercado musical en Guadalajara fue cambiando en lo que al terreno del entretenimiento y la diversión de los jóvenes se refiere. En la década de los ochenta del siglo pasado, surgieron espacios para algunos sectores de la juventud con un mayor poder económico adquisitivo, en los que se bailaba lo conocido como pop, técnico e industrial. Una década después aparecieron los rodeos, con la música grupera en donde destacan diversas formas bailables como la *quebradita*.

La diversidad de los espacios para el baile, siempre ligados a la cuestión del negocio, va de las discotecas a los salones de baile, pasando por los lugares en los que se ofrece rock «en vivo».

Así, en cuanto al rubro de discotecas en la zona metropolitana de Guadalajara, se pueden mencionar lugares como Bossé, Capitol Club, Danny Rock, El Chapus, Lecho Bar, Memories, Mr. Tequila, Simona, Studio 69, Van Go, Vantage y White Lotus, entre otras.

En lo que corresponde a la «música en vivo» se encuentran Bar Lafitte, Bar Zanto, Bariachi, El Callejón de los Rumberos, El Gran Mexicano, Fandango, La Cumbancha, Quinta Nájjar y varios más.

Dentro de todo esto, también está «la banda en vivo», que se ha presentado en lugares como El Sinaloense, Los Chapus, Rancho Grande, La Coincidencia, Los Caporales y La Leyenda.

LA COSECHA DE MUJERES, NUNCA SE ACABA...

A finales de la década de los años sesenta, Mike Laure y sus Cometas alcanzaron una gran notoriedad. Con su música guapachosa amenizaban bailes, lo mismo organizados para el disfrute de los que gustaban de esa música, que para festejar la graduación de alumnos de alguna carrera. La radio y la televisión fueron vehículos para difundir sus piezas musicales.

En 1961, en Zapotlán el Grande —antes Ciudad Guzmán—, al sur de Jalisco, se fundó el Centro Normal Regional, que recibió inicialmente a quinientos estudiantes. Al siguiente año se duplicó la cantidad de jóvenes llegados de diferentes estados de la República, algunos tan lejanos como Yucatán. A los tres años de labores se triplicó su matrícula, es decir, llegó a 1 500 estudiantes.

La población sufrió una fuerte sacudida, ya que «la mística normalista» —que se caracterizaba por el resurgimiento de los ideales de la escuela rural mexicana, que le apostaba a una educación laica y lejana de dogmatismos religiosos— chocó con la forma de ser de los habitantes de la localidad, que se guiaba por un catolicismo conservador sostenido por los sacerdotes.

Los normalistas, sobre todo los provenientes de lugares menos conservadores, quedaron fascinados con la música de Los Beatles. Pero, también tuvieron en ellos una gran acogida Mike Laure y sus Cometas, con canciones como «La cosecha de mujeres», «No llores, Mazatlán» y otras más. La influencia de la radio jugó un papel fundamental en la difusión de la música guapachosa de esta agrupación, que alcanzó gran notoriedad a nivel nacional.

Para celebrar las graduaciones de algunas generaciones de normalistas que terminaban sus estudios, se contrataba a Mike Laure y sus Cometas. Eran tan populares estos músicos que, a una pieza se le cambió la letra: «Eli de Gortari se quiere casar / con una muchacha del Centro Normal / va a pasar su luna de miel...».

LA BÚSQUEDA INÚTIL

En un rápido recorrido por Chapala y Ajijic, en una noche agradable, me pude percatar que en estos dos lugares turísticos cercanos a Guadalajara no existe un solo lugar donde se ejecuten los bailes populares.

Lo mismo sucede en Lagos de Moreno y Ciudad Guzmán, donde fui informado por funcionarios culturales que, para la práctica de estos bailes no existen ningún club, ni salón, ni nada.

PUERTO VALLARTA

La vida en Puerto Vallarta pasa entre el trabajo y la fiesta. La ciudad en las últimas tres décadas, ha crecido de una manera impresionante, con las consecuencias que trae la falta de planeación urbana.

El antiguo Puerto de Peñas, un lugar paradisíaco y disfrutable para los turistas, ha sido también foco de atracción para habitantes de otras ciudades del país, que llegan en busca de trabajo. Los que arriban en busca de la tierra prometida pertenecen a mundos diferentes: desde egresados de alguna carrera turística universitaria hasta trabajadores de la construcción. A ellos se su-

man indígenas de Chiapas, Oaxaca y Guerrero, que se dedican a la venta de artesanías, producidas por ellos mismos.

Es común escuchar en alguna playa, junto a güeros que hablan inglés o francés, a un hombre o mujer de tez morena hablando lengua indígena. Las desigualdades económicas y sociales saltan a la vista. Unos van a vacacionar y otros a trabajar para sobrevivir.

A finales de la década de los años setenta, sólo había tres discotecas: el legendario City Dump, ahora convertido en Paco Paco, El Corral y el Capriccio. En esos espacios se bailaban los ritmos de moda, principalmente los venidos de Estados Unidos. Había quedado atrás la primera disco instalada en el Restaurant Bar Las Margaritas, en el mero centro de la ciudad.

El City Dump era para los turistas extranjeros, principalmente, mientras que al Capriccio y El Corral y asistían los jóvenes de la localidad; muchos de ellos se negaban a ser comparados con la forma de vida desenfadada de los que llegaban del norte.

Después vino el despegue de Puerto Vallarta como un atractivo turístico de primer nivel. Se construyeron grandes hoteles, se abrieron cientos de restaurantes y se destruyeron algunas de las casas viejas del centro para construir el Palacio Municipal. Los habitantes de esos lugares fueron desplazados hacia algunos asentamientos ubicados en la periferia. Inclusive, la Colonia Emiliano Zapata, antes zona habitacional, se transformó en un gran centro comercial.

Ahora hay espacios para el disfrute del baile popular, sobre todo los ritmos de moda, que cambian constantemente por razones económicas: hay que vender a como dé lugar. Hay varias discos, como el otrora restaurante para la élite, ubicado frente al malecón, un lugar privilegiado: Carlos O'Brians.

Pero también existe el Salón J&B, dedicado a la salsa en el que primero se comenzó a tocar música grabada y posteriormente se introdujo la «música en vivo». Ahí se baila de todo: bolero, danzón, merengue y cumbia.

La Bodeguita de En Medio no podía faltar. Ubicada frente al malecón, es un espacio agradable, en el cual se puede consumir bebidas y bailar música cubana. Un grupo musical integrado por intérpretes cubanos se vuelve la delicia de los presentes. Ahí se toca danzón, mambo, chachachá, bolero y salsa.

FUENTES

Sevilla, Amparo (2003), *Los templos del buen bailar*, Conaculta, Dirección General de Publicaciones, México.

Revistas y otros:

J. Dolores Mártir Velásquez (2002), *Breviarios culturales en torno al danzón*, Guadalajara: Club del Danzón Rescate en Occidente, Asociación Civil. Hojas fotocopiadas.

Noches de bailes en el Casino Veracruz. Volante. Guadalajara, 2005.

«Ocio. La guía para vivir en la ciudad» (2005) Suplemento, periódico *Público*. Números 406-409. Guadalajara.

Homenaje al danzonero mayor de Occidente. Programa de mano (1998) Guadalajara.

Club de Danzón Rescate en Occidente, Asociación Civil (2001). Programa de mano. Guadalajara.

Entrevistas:

Jorge Ruiz, realizada por Amparo Sevilla. Puerto Vallarta, 16 de enero de 2003.

J. Dolores Mártir Velásquez, realizada por César Delgado Martínez. Transcripción de Angélica del Ángel. Guadalajara, 17 de junio de 2003.

Rocío Gallegos, realizada por César Delgado Martínez. Zapopan, 18 de junio de 2003.

Antonio Sánchez El Culebro y Rosario Pulido, realizada por César Delgado Martínez. Transcripción de Angélica del Ángel. Guadalajara, 18 de junio de 2003.

Antonio Sánchez El Culebro y Rosario Pulido, realizada por César Delgado Martínez. Guadalajara, 7 de julio de 2005.



CUARTEL DE DANZAS CHIMALHUACANAS: TESTIMONIO DE UNA DEVOCIÓN DANZANTE

MA. GUADALUPE RIVERA ACOSTA

Desde los comienzos de la humanidad, las diferentes culturas han usado diversos medios para manifestar sus ideas; el instrumento que el hombre ha tenido a mano es su propio cuerpo: con él ha expresado sentimientos, valores y costumbres de su grupo social. Por esta razón la danza es tan popular, porque ha sido el vehículo de expresión y comunicación entre los hombres y su entorno. La danza aparece así, como un hecho colectivo. La danza es una necesidad corporal específica que reúne cuerpo, mente y espíritu.

Tradicción es transmisión y el arte tradicional representa arquetipos, pues es la expresión de una idea en el sentido platónico, no la idealización de un hecho. El valor del arte verdadero reside en su calidad de símbolo. Las artes tradicionales son a la vez simbólicas y útiles, satisfacen al mismo tiempo las exigencias espirituales y corporales.

En Jalisco, conviven diversas culturas, lo que se traduce en diferentes manifestaciones dancísticas. Lo que aquí veremos se refiere a una de las tradiciones barriales con más arraigo, la danza ritual.

El cuartel de Danzas Chimalhuacanas es una de las organizaciones más longevas de la zona metropolitana que guardan una antigua tradición en la práctica de las danzas ceremoniales y forman parte del calendario festivo en honor a la Virgen de Zapopan. Por su antigüedad, las manifestaciones dancísticas que preserva pertenecen al patrimonio intangible de Jalisco.

No existían estudios o registros etnográficos del cuartel, no obstante la importancia que ha tenido en la historia regional, por lo que el presente trabajo es parte de una serie que se ha realizado pensando en la urgente necesidad de rescatar y recabar la información de las historias orales de manera siste-

mática, como testimonio de una manifestación cultural que se ha forjado con los años.

El trabajo se desarrolló en los barrios de Mezquitán, del Retiro, de Analco, en el Cuartel General de Danzas Chimalhuacanas del Estado de Jalisco, ubicado en el municipio de Tonalá, en la Basílica de Zapopan, en Santa Ana Tepetitlán y en los municipios de Tlaquepaque y Guadalajara.

¿QUÉ ES UN DANZANTE?

En este punto, entendimiento e introspección son necesarios. El danzante es aquel que vive una tradición, es portador de la misma en un tiempo y espacio sagrados, fuera del mundo real de los negocios y la política. Es parte de una población que ha sufrido largamente marginación y olvido.

Su vida gira en torno a una devoción y realiza como manifestación de la misma una penitencia gozosa: danzar. Conserva y cultiva la dignidad de sus usos y costumbres. Su práctica es testimonio de gratitud y fidelidad.

El danzante es profunda y significativamente distinto al ciudadano del Jalisco imaginario. Aún la barrera invisible que nos separa de ellos, nos deja ver una manera distinta de organizar la vida, una forma diferente de pensamiento al asumir la familia, el parentesco, el estado, el sistema económico y aún el hombre mismo.

¿QUÉ SIGNIFICA SER DANZANTE?

Es un modo de manejar el tiempo, el espacio y la territorialidad, además de usar el lenguaje dancístico como forma de comunicación. Esto nos habla de su personalidad, de su cultura y de una vida interior como expresión de algo que no siempre comprendemos. Como miembros de grupo son sumamente cohesivos, suelen mostrar una gran dedicación personal a las metas de grupo y a la permanencia del mismo. Los motivos de orden religioso, como el concepto de pagar una manda o agradecer por un favor recibido, son también una constante. Las reuniones planteadas de antemano y el seguimiento de las actividades de compromiso, son ejemplos de grupos formales, activos y con normas establecidas donde se espera que los participantes expresen un apoyo activo que se manifieste en una conducta colectiva culturalmente distinta.

Al observar, leemos un significado en lo que otro hace. En ese arco iris de comunicación, la danza, la fiesta, el atuendo el sonido y el color son otro lenguaje que nos lleva a darnos cuenta de que la cultura controla nuestras vidas. Nada menos. Esconde más de lo que revela, aún a los participantes.

La danza ritual es una forma de vida, no de subsistencia. Danza mitad extraña, mitad nativa, sigue siendo arte corporal. La otredad nos enseña más de nosotros mismos que de ellos. A través de ese impacto entre el contraste y las diferencias es que se genera un sentimiento de vitalidad, de despertar a la vida: al entender otras formas de vivir aprendemos acerca de la propia. El simple hecho de conocernos como personas, como pueblo, es un logro de grandes proporciones.

La práctica de la danza llena de tambores la ciudad a partir del mes de agosto, en que se inician formalmente los ensayos. Los espacios urbanos se transforman en escenarios y los ensayos involucran a la comunidad al caer la noche; vecinos y participantes conviven durante al menos dos horas, mientras un grupo de danzantes ensaya afuera de su casa.

El eje de esta devoción, el punto de partida y el regreso, es la Basílica de Zapopan. Ésta da reconocimiento desde 1734 a la imagen de nuestra Señora de la Expectación, como la patrona de Guadalajara contra tempestades, rayos y epidemias. Ataviada como peregrina, visita los templos de la ciudad en un recorrido que abarca la mayor parte del año, y el regreso a su sede culmina con la romería del día 12 de octubre. Los danzantes acompañan a la imagen todo el tiempo.

El calendario festivo del cuartel gira en torno a las visitas que realiza la imagen «viajera» a las parroquias de la ciudad, así como las que se le hacen en Zapopan a la imagen que permanece en la basílica, los días 18 de cada mes, con actividades como la hora santa, misa del danzante y las «danzadas» obligatorias de los grupos del cuartel en el atrio para que «la chaparrita» —como la conocen los danzantes— «no esté sola».

Actualmente el cuartel se encuentra ubicado en las calles de López Cottle y Ávila Camacho en Tonalá, Jalisco. Fue fundado por Genaro Aceves Mezquitán Pinito, el 6 de octubre de 1935 en el barrio de Mezquitán. *Águila Real*, la danza de conquista con coloquio que ha estado en el seno familiar desde que su abuelo vivía, es heredada por él, por lo que se decide a fundar un

NOMBRES DE LOS GRUPOS DE DANZANTES:

Matlachines de Temastían	San Juan Bautista	Purísima Concepción
Cristo Rey del Universo	Sonajeros Infantiles	Negritos de Papantla
Espiga de Oro	Hermanos Figueroa	Cruz Negra
San José del Bajío	Santa Lucía	Tatachines de Ameca
Nuestra Señora del Rayo	Cerrito del Tepeyac	Cruz Verde
Danza de la Santa Cruz	San Isidro Labrador	Apaches la Lupita
Sonajeros de Lourdes	Matlachines Guadalupanos	Águila Blanca
Pieles Rojas	Santa Elena de la Cruz	La Purísima
Apaches de Miravalle	Sonajeros del Retiro	Zapote del Valle
Apaches Unidos	Danza del Tepeyac	Medalla Milagrosa
Hermanos Ríos	Águila de Oro	Lanceros del Fresno
Primer Batallón de Tlaquepaque	Azteca Nezahualcóyotl	Tastuanes de Tonalá
San Ignacio de Antioquía	Oratorio Festivo	Lanceros de San Martín
Concheros de Talpita	Azteca Ma. Inmaculada	Sonajeros de Santa Inés
Santiago de Tonalá	Lanceros del Fresno	Santa María del Pueblito
Santa María de Jocotán	Tepenahuastle	Viejitos de Capácuaro
San Isidro Labrador, Tepic	Azteca Citlalli	San Judas Tadeo
Nuestra Señora de la Soledad	Mexicaltzingo	Sonajeros del Rosario
Sagrada Familia	Águila Real	Cristo de Tlaquepaque
Águila Azteca del Retiro	Danza del Tepeyac	San Francisco de Asís
Tres colores	Matlachines Zapopanos	Divino Niño Jesús
Don Bosco	Segundo Batallón	Sonajeros de San Onofre

cuartel junto con Eusebio Casillas Hernández (Danza Cruz Verde) y José Ramos (Danza Tres Piedras del Sol) que comienza con siete grupos. Actualmente son más de sesenta registrados y agrupa a siete mil danzantes.

El cuartel cumple las funciones de mediador entre los danzantes como organización y las autoridades civiles y eclesiásticas. Tiene una mesa directiva integrada por: presidente, secretario general, director de debates, subsecretario, tesorero, y secretario de actas y acuerdos.

Los grupos de danza se organizan mediante cargos tales como: director, ensayador, capitanes, abanderados, morenos, celadores y danzantes.

Las categorías inscritas son diez y son reconocidas por su denominación emblemática o devocional: Matlachines, Tatachines, Sonajeros, Lanceiros, Concheros, Danza Azteca, Danza de Conquista, Viejitos, Tastuanes y Negritos.

El aprendizaje y la práctica de la danza se han cultivado en base a la participación y el compromiso ritual, ya sea por haber heredado una danza o por una manda. Su lema es «Hermandad y Conquista», se reconocen como una fraternidad y responden al saludo «Él es Dios».

TESTIMONIO DE DON GENARO ACEVES MEZQUITÁN PINITO

Águila Real danza de la conquista con coloquio

Barrio de Mezquitán

Hablar de la historia de la danza tradicional en Guadalajara, es tocar la historia de vida de Genaro Aceves Mezquitán Pinito. Su quehacer como danzante, se mezcló con otros: payaso versificador, poeta, titiritero, monosabio, alfareo y fue fundador del cuartel de danza tradicional más antiguo de la ciudad.

Genaro Aceves Mezquitán nació el diecinueve de septiembre de 1910. Sus padres fueron Teódulo Aceves y Soledad Madrigal. *Águila Real*, la danza de conquista con coloquio dirigida entonces por su abuelo fue heredada por su padre. A la muerte de este último, don Genaro funda el 6 de octubre de 1935 en el barrio de Mezquitán, el Cuartel General de Danzas Chimalhuacanas del estado de Jalisco.

Su papel en el coloquio de la danza era el *rey de Tlaxcala* o bien el del emperador *Cuauhtemoc*. En la *opereta pastoril* hacía de Luzbel. Hizo pastorela en el teatro Victoria, con doña Victoria Madrigal y con Prudenciano Guerrero en el año de 1925. El mote de «Pinito» lo recibió en 1930 cuando debutó como payaso con don Manuel Treviño. Se reunieron los payasos y sentados en círculo, propusieron nombres, hasta que llegaron a un acuerdo.

De gran ingenio y agudeza mental, sonrisa dulce y gentil disposición, pregunta: ¿De qué quieres hablar? Volviendo la mirada a otro lugar y tiempo dice: «La danza se hace por tradición. Unos porque les gusta, y otros porque deben la *manda* según lo que hayan prometido, y no nada más eso, después

de que llegamos a Zapopan, tienen que dar la vuelta al atrio de rodillas, porque así es su pena; ya todos sangrados de las rodillas, van desfallecidos, pero ellos tienen que cumplir su manda. Muchas veces el padre los saca y ...'déjeme pagar mi manda'. Si no, no sienten satisfacción: lo prometido es deuda, y con los santos peor...»

»Me sé todos los papeles del coloquio, muchos me han elogiado, pero no hago más que conservar en mi mente lo que recibí. En quince días los enseño a bailar. Lo único que necesitan es tener voluntad o deber alguna manda. Antiguamente, el ingreso en los años veinte era de 25 centavos y tenían que cooperar para el aparato de petróleo, pagar el músico, el alquiler del patio, la misa y los cuetes.»

»Ahora ya no saben hacer ni un ritual pa' apadrinar una danza como es, yo creo que ya ni hacen nada, ahí nomás. Fíjate: para apadrinar una danza existe un ritual: los ahijados se ponen al centro. Los padrinos llevan un rosario. Primero bailan un son, después se hincan y cada padrino está con su ahijado. Le imponen un rosario y luego ya danzan juntos...»

»El dueño de la danza echa el moreno mayor, y hay que respetarlo, él es la autoridad, él descarga su autoridad y el moreno es el ejecutor de todo... Muy enérgico tiene que ser. Todos se dirigen con él, «Moreno, ¿que me das permiso de ir...? Sí, ándale. [...] No hay que echar en el olvido eso, yo danzo desde que tenía ocho años, yo represento el conglomerado. Comencé el cuartel con siete grupos, ahora son cincuenta y ocho. Nos donaron un terreno en Tonalá, por eso nos llevamos el cuartel para allá.»

»Algunos danzantes me dicen que les venda el coloquio porque no lo tienen, y danzas antiguas, que tienen ciento y tantos años, no lo saben. Uno me lo compró, me dio unos centavos, pero no lo ensaya, dice que mejor bailar, porque dice que la gente no quiere, que le da vergüenza. Ya no saben *rendir* el coloquio...»

»Este cuartel, en su fundación, fue presidido por el jefe general del estado de Guanajuato, el señor José Natividad Reyna, y el jefe general del estado de México, Manuel Pineda. Este estandarte bajó a la romería que se hace en el cerro de Culiacán del estado de Guanajuato, asistiendo la primera capitana general de Guanajuato, la señora Clotilde Ávila, capitana general de las danzas Chichimecas de Guanajuato.»

»Mi danza se ensayó por primera vez en 1925. Al morir mi papá murió la danza, pero yo sí tengo el coloquio. Todavía existe el Águila Real, mi papá se la dejó a su hermano y él la mandó a que la ensayaran en otra parte.»

»Los que yo enseñé casi todos han fallecido. Hacían la danza por diferentes barrios, diferentes calles, yo la hacía aquí en la esquina. Lleva violín y teponaztle. Conozco a uno que siempre ha tocado conmigo, Ignacio Cruz, del barrio de San Felipe de Jesús, él también los hace y se sabe todos los sones, yo toco el teponaztle y él toca el violín. La primera danza la ensayaba por Contreras Medellín, en una vecindad me alquilaban el patio, después por la de Juan Álvarez, después en Guanajuato y la privada de Oaxaca, ahora Aguamarina.»

Decía don Genaro que, al igual que para muchos de los que continúan con esta tradición, ser danzante es destino, herencia, penitencia gozosa y, a fin de cuentas, elección. Los danzantes y la guardia van con la imagen todo el tiempo son su constante compañía. Comparten con ella, tiempo y espacio sagrados.

Uno de sus mayores deseos fue dialogar con los jóvenes, enseñarles el Coloquio y la danza, para que no se pierda esta tradición: «tengo que escoger a los actores y ver quiénes lo hacen mejor, porque no nada más es decirlo, hay que interpretarlo, darle su entonación, por lo propio, en un diálogo, el del estandarte dice a medida que los va rindiendo:

Así a distancias postrar armas y flechas en la tierra
para que goces venturoso
la victoria de las glorias se encierra
y hoy que quieres estar en mi compañía
recibe por bautismo, el rosario de María
¿Cómo la ven? Dios y maroma, aunque no coma...».

Pinito se fue definitivamente el 16 de diciembre de 2003, quedándose para siempre en nuestro recuerdo por su forma de ser tan humilde y generosa, por sus poemas, cantadas, danzas y títeres.

TESTIMONIO DE DON EUSEBIO CASILLAS HERNÁNDEZ Y SUS HIJOS

Danza de la conquista con coloquio Cruz Verde

Guadalupe Rivera (GR): Esto que estamos viendo, ¿qué es, don Eusebio?

Eusebio Casillas (EC): Pues le llaman *saque del son*, van sacando el son,

en culebrilla, unos van de aquí para allá y otros vienen de allá para acá para quedar todos al ratito en su mismo lugar onde empezaron, allí es donde vuelven a quedar.

GR: ¿Cuántas veces hacen esto?

EC: Pos en cada son. Las embajadas, pos esas se hacen con cierto personaje, viene y habla aquí con el monarca, con *Guauteemo* y luego va y le lleva a Cortés la embajada y ya ellos 'ai se van hablando y contestando, y ya empieza ahí bonito *el coloquio*...

GR: ¿Cuántos danzantes lleva?

EC: En la ida de este año, con la voluntad de Dios, sietecientos treinta y dos danzantes.

GR: ¿Visitan otros lugares además de Tlaquepaque? ¿A dónde van?

EC: A Fresnillo, Zacatecas, San Juan de los Lagos, Cubilete, La Bufa, Zapopan, Talpa de Allende, México DF y Puebla, a donde nos invitan...

GR: ¿Quién *lo ungió* a usted, de quién recibió la danza?

EC: El señor fallecido Vitoriano Quirarte, que fue mi maestro, y al mismo tiempo ocupaba quién le ayudara y se fijó en mí, pero de ahí nació todo esto que está ahora, bendito sea Dios. Yo tenía doce años, en lo que's la garita de San Pedro, en lo que ahora es la Plaza de la Bandera, ahí ensayábamos, el 15 de agosto nos juntábamos para empezar a ensayar el día 16, y ahí fue 'onde me dio la sorpresa don Vitorino, me dijo: «Yo gano muy poquito, no puedo con los gastos del grupo, de aquí de los mismos miembros, tiene que salir uno que aporte los centavos y que me ayude» y pos, quiso Dios, *ya son cosas de lo alto*, porque luego ya se fijó en mí, dijo: «Yo propongo salvo lo que ustedes digan, que Eusebio sea el ensayador y el que me ayude con los gastos, tú sí puedes Usebio», «Sí don Vitoriano, cómo no». Yo desde chico empecé a trabajar y era muy ahorrativo, porque los centavos siempre han estado difíciles, toda la vida pero más en esos tiempos... se ganaba uno muy poquito. Entonces ya le dije: «¿Cuánto se ocupa?» «Nooo (dice) pos, es un gasto muy pesado, se ocupan sesenta pesos». En ese tiempo cuando los hombres grandes ganaban seis riales, seis riales eran setenta y cinco centavos, o sea, un rial eran doce centavos y medio, así es de que dije: «No, no hay pendiente». Entonces traíamos músico todavía, ora ya 'stán todos fallecidos, la mayoría, uno que otro todavía viene por 'ai, pero quiere cobrar muy caro, y pos no puede uno, entonces me dijo:

«El músico cobra treinta pesos, más los demás gastos [dijo] son sesenta». Saqué yo mis centavitos, entonces tráibamos unas bolsitas, saqué mi bolsita y «aquí está el dinero». Dijo: «Ah, pos entonces, ¿tán de acuerdo?», «Sí», todos fueron de acuerdo. Yo la tomé porque bueno, me gustó seguro... y aquí estoy todavía, que Dios me ha dejado vivir para, pa' contalo.

GR: ¿Cuántos de sus hijos están en la danza, don Eusebio?

EC: Pos andan varios, hijos y ñietos y bueno, a los tatarañietos nomás los visten pero, ya quisiera, que por 'ai anda uno bailando... aquel [señala], aquel chiquito, y así va.

GR: ¿Recuerda el nombre de la persona que le dio el coloquio?

EC: Pues fueron varias, puras personas pues ya fallecidas, pero varias. El que principalmente colaboró a conmigo, fue un compadre que me ayudó muchos años también en el papel de Cortés, que fue Porfirio, nomás no me acuerdo cómo se apellida; ése fue el que me pulió a los muchachos para que ya ellos agarraran la situación y así en esa forma fuimos trabajando, él todavía vive, pero de que ande así bailando, nomás para *la ida*, a la ida es cuando va cada año, nomás *a llevar* la Santísima Virgen, pero de ahí en más, ya casi no se para. Hay personas que vienen desde la danza infantil, de abajo, que aprendieron bien todo y a hacer todo sobre todo con *ensayadores* que eran muy duros, muy enérgicos, todo se hacía bien o no se hacía, y pues ya ahora ya no puede uno, ora les dice uno: «Mira aquí», dicen que sí pero unos lo hacen y otros se van por un ladito y pos ni modo, pues qué hace uno también, pero sí, sí vale la pena...

GR: ¿Y el coloquio, usted lo escribió, o se lo aprendió primero? ¿Cómo es el proceso?

EC: Una parte, fueron papeles que yo vi, y fíjate, fui haciendo, papeles que yo fui haciendo como el de Alvarado, y otra pos que me los pasaban ellos mismos, ya apuntados, anotados y yo ya los trasmecía a los demás y así, fuimos formando el coloquio para que pos tuviera base, ¿verdad? Porque si no, pues cada quien con lo que sabe «'ai dilo», nooo, necesita ir por escalafón todo, pa' que salga bonito, pa' que se vea bonito, porque si no, en otra forma no se puede, y así es como lo hemos hecho y trabajado año por año.

GR: ¿Su danza nació en este barrio?

EC: No... bueno, sí, en parte sí, tengo mucha gente de aquí de los alrede-

dores, pero también tengo mucha de alrededor de la ciudad, vienen de Tesistán, de Zapopan, de Oblatos, de distintos barrios: de San Pedrito, de donde vivimos también nosotros, y así... y otros que están todavía en la cuna de aquí de la danza, aquí a la vuelta. Ya están sacando el son, ya 'orita se van 'ai así para abajo, luego ya se vienen y ya lo terminan aquí arriba.

GR: ¿Quién dirige?

EC: El que va adelante, es *bandera*, orita no trái, pero ya uniformado [alguien lo saluda y contesta], pero ya en bailadas normales ya llevan bandera y ellos son los que guían la *cuadrilla* ésta, la otra, y luego a medias también van otros abanderados. Son veintidós banderas las que llevamos y *un estandarte*; es la danza que tiene más banderas, más personal, pos aunque 'sté feo decirlo uno, ¿verdad?, porque no se lo toman a bien, pero ni modo de decir mentiras, se dice lo que es... y así ya, es mejor.

GR: ¿Cuántos *morenos* trae?

EC: Pos andan varios para *la fiesta*, 'orita casi no hay, pero pa' la fiesta sí, porque se acomodan todos, algunos viven pa'l Castillo, pa'l Salto, pero todos reconocen aquí. En la noche, en día de la llevada, el once de octubre nosotros aquí nos venemos en la noche, aquí entriego banderas, a los abanderados les doy su regañadita y de aquí nos vamos a pie hasta San Francisco, a acomodarnos en el lugar que nos toque, ya allí nos va llegando la gente, porque hay personal que no lo vemos en todo el año, más que ese día, porque ese día ya llega la Santísima Virgen, y nos volvemos a ver hasta el venidero, pero así es la cosa, es una satisfacción muy grande para uno, ¿verdad? Nomás que pos, todo tiene un término: cincuenta y dos años le bailé a la Santísima Virgen, año por año... ya 'onde dijo cincuenta y tres, ya empezaron a fallar las piernas, ya nomás caminando, caminando, ahora ya no voy, me llevan en silla de ruedas, no alcanzo ya, no alcanzo a llegar; que vamos a Talpa, a Plateros, a San Juan, al Cubilete, en fin 'ai nos vamos, dando la vueltita donde se va pudiendo pero lo más bonito es *la conformidá*. ¿Van a querer algún pedacito de *relato* 'orita? Ah, pos vamos haciéndolo, 'ai 'stá la Marina, ya llegó... Hijo [se dirige a su hijo, Eusebio], para formarnos y orita empezamos, ey... ¿Sabe? Si Dios me presta vida, yo quiero echar relato en Zapopan y cuando vayamos a la basílica de Guadalupe en México, quiero ungir a mi ñeto, pa' que él se quede con esta danza. Dios dirá...

Carlos Casillas Amézquita (CCA): Yo hago la primera entrada.

Eusebio Casillas Amézquita (ECA): Aquí. Paso de camino. 'Ai 'stá bueno... (da indicaciones para tomar un descanso). El personaje que lleva el coloquio son los que se ocupan nada más, los doce reyes, la Marina, la india, este, la Malinche, Cuauhtémoc, Cortés, este eh, el Chimal, Alvarado, Tejada, este, García de Olguín y bueno, pos se compone de... digamos, son como unos veinte personajes. Ey... los demás nada más danzan, pero los que elaboran pues el coloquio, son como unas veinte personas y los demás hacen las embajadas, se hacen entradas en todo eso, todos participan nada más que en diferentes formas.

Raúl Eduardo González (REG): Las embajadas, ¿las tocan con violín y...?

ECA: Con puro teponaztle, porque violinistas ya no hay hoy en día, porque la mayoría de los violinistas pos ya fallecieron los que tocan en los grupos. Hay uno que otro, pero pos no, no saben tocar los sonos, *los sonos de la danza*, pos violinista hay mucho, ¿vedá? Hay mucho, por los mariachis y todo eso, pero los que ocupamos aquí no hay, entonces ahora se mueve uno con el teponaztle, es la base del paso, que nos va guiando, edá?

REG: Oiga, ¿y este paso que están haciendo?

ECA: Son varios, mire, este son es el zapateado, ¿verdá? Es el *éntrale en ayunas*, es el *monito de alambre*, ¿cuál es el otro? [Le contestan: «las danzas»] Las contradanzas, se compone de unos ocho o diez sonos.

REG: Cada uno con su paso diferente...

CCA: Sí, tenemos un paso que le nombramos «el torito», sí lo bailamos, pero como la danza es muy grande nos tardamos mucho en sacarlo, pero es un paso muy bonito, ése es *el son del toro*, cada son tiene su nombre, nomás que desgraciadamente no hay violinistas para que nos tocara cada son que fuera, por eso lo básico es el teponaztle.

REG: Y de todos estos muchachos, ¿ninguno se ha enseñado a tocar el violín?, ¿ninguno sabe?

CCA: No, ninguno lo sabe, pues es que los violinistas que se ocupan aquí, como le digo, ya se terminaron... Hay uno que otro pero son personas que no se vienen a decir, «¿Sabes qué? Voy a enseñar un muchacho de este grupo, enseñarle los sonos para que aprenda y siga adelante»; no, se va acabando el violinista, se va terminando...

REG: ¿Cuándo se echa el coloquio...?

CCA: Vamos a decir, que es *el compromiso* en San Pedro Tlaquepaque, también cuando nos toca bailar cada año después de la fiesta del 12 de octubre, y también ahí se echa el coloquio, pero lo usual es en la Villa de Guadalupe y en la Basílica de Zapopan. Ensayamos a partir de agosto, ya cuando se acerca la llevada, vamos echando pedacitos de relato y al final ya se ensaya completo cada domingo, pa' si gusta ir... [Termina el descanso, continúa el ensayo].

TESTIMONIO DE LOS HERMANOS RÍOS

Grupo de danza de la conquista

Director José Ríos González, violinista; Fiesta de Nuestra Señora de la Soledad, cuando ya se despiden los danzantes y dan gracias por haber podido asistir a la romería del 12 de octubre.

Guadalupe Rivera (GR): ¿Cómo se llama su grupo de danza, maestro?

José Ríos (JR): Hermanos Ríos.

GR: ¿Dónde ensayan?

JR: Ensayamos en el barrio del Retiro.

GR: ¿Su danza de dónde procede?

JR: De aquí de Guadalajara.

GR: ¿Es danza de conquista?

JR: Sí, nomás que ahora no vinieron «los españoles», a éstas *bailadas* ellos no vienen.

GR: Esta danza, ¿la heredó de alguien, maestro?

JR: De mi papá, sí.

GR: ¿Cuál es el nombre de su papá?

JR: Se llamaba Ponciano Ríos, el fundador, desde niño yo empecé a bailar, él tocaba... tocaba el violín con don Teódulo, el papá de don Genaro Aceves.

GR: Don Teódulo, ¿tocaba algo?

JR: No, él era el *ensayador*, era el *director* de la danza que traía don Genaro, que viene siendo el *Águila Real*.

GR: ¿Ellos *echaban relato*?

JR: Sí.

GR: ¿Recuerda usted en qué época tenía la danza su papá?

JR: 1951.

GR: ¿Y usted cuándo la heredó?

JR: Yo la heredé en el... ochenta y dos.

GR: ¿Cuántos músicos tiene maestro?

JR: Nada más yo, bueno, me ayudan a tocar el tambor, pues ahora le ponemos tambor, pero era *teponaztli*, lo original es el teponaztli, ése también lo utilizo en *bailadas*, en veces lo utilizo...

GR: ¿Su papá danzó con don Genaro?

JR: No. Le tocaba a su danza y le tocaba un tío, hermano de mi mamá, y mi abuelito, el papá de mi mamá, también le tocaba ahí a don Teódulo, el papá de don Genaro, o sea ¡qué de músicos había su generación! Tocaba mi abuelito, tocaba mi tío, tocaba mi apá, y yo soy el último de los músicos de ellos, pero vea la mayoría de danzas de conquista que ya no traen músicos, no hay... de ahí lo importante de ser músico, necesito de que medio toquen.

GR: ¿Dónde se presentan con más frecuencia?

JR: Pues, Zapopan y aquí, nada más.

GR: ¿Cuántos integrantes tiene?

JR: Pues este año fueron ciento veintiséis, fue muy grande el grupo.

GR: ¿Qué días ensayan?

JR: Empezamos a ensayar el primero de agosto.

GR: Y su atuendo, ¿lo hacen ustedes?

JR: Sí, esta es hija mía y ella los hace también.

GR: ¿Cuánto cuesta un traje de estos?

JR: ¿Con todo y plumas? Todo, todo completo como tres mil pesos, como el que yo traigo... o sea, porque traigo pura pluma de gallo en el penacho.

GR: ¿Qué se necesita para ser danzante en su grupo?

JR: Uh, pos tener corazón, amor hacia la Virgen, y que sean creyentes a Dios, que crean en Dios, si no, no...

GR: ¿Cómo se ingresa a un grupo de danza? ¿se pide permiso, o se dice que se *debe una manda*?

JR: Bueno, pues algunos bailan por *manda* y algunas otras personas bailan por gusto.

GR: Y un buen danzante, ¿en cuánto tiempo está listo?

JR: Pues según la habilidad de la persona, porque hay unos danzantes que tienen diez, quince años bailando y no aprenden a bailar y hay chamacos

que en un año se enseñan a bailar, según la persona. Como el chamaco que estaba aquí, tiene como cinco o seis años bailando: malo... y ya no puede, y esta muchachita tiene como dos o tres años bailando y ya aprendió.

GR [A la hija del maestro]: Y tú, ¿cuántos años tienes danzando?

María Cristina Ríos (MCR): Como unos diecisiete, dieciocho...

GR: ¿Y cuál es tu nombre?

MCR: María Cristina Ríos Estrada.

GR: ¿Qué los motiva a danzar?

MCR: A mí, pues el amor a la danza y más que nada, pues, ¿cómo se puede decir? Como herencia más que nada, que la seguimos...

JR: Una tradición... ¿Qué le diría? Todo me gusta... todo me gusta de la danza, todo... ¿Quiere ver danzar a mis hijos? Traigo nietos, bisnietos... Ven-ga para que los vea... [Seguía su turno para danzar].

EL CALENDARIO FESTIVO,

DONDE EL TIEMPO Y EL ESPACIO SE SACRALIZAN

Aquí podemos percibir el lenguaje silencioso del tiempo y el espacio. La voz del tiempo se maneja de manera menos consciente y es al mismo tiempo, sujeto de menor distorsión que el lenguaje hablado. Lo que la gente hace es más importante que lo que la gente dice. El espacio se vuelve sagrado.

En la danza ritual, se da una superposición de significados de conceptos espaciales, se agregan otros conceptos que remiten a significaciones de tipo ideológico o filosófico. Este lenguaje determina relaciones espaciales y se revela como un sistema de interpretación de la realidad en el texto, metaforizando el espacio físico para significar espacios de conceptos o espacios de abstracción.

La valla que delimita el moreno, divide el mundo de la tierra como espacio intransferible, y finalmente, la valla hecha a punta de látigo es la diferencia entre el pasado y el futuro, entre la vida y la muerte, se danza por los muertos y por los vivos. El tiempo y el espacio real, se vuelven simbólicos en un texto polisémico que representa el mundo real a través del personaje y la dualidad: soy danzante y soy yo.

El espacio es común, compartido entre este mundo y el otro. El atuendo es ritual porque la cosmovisión no cambia, el misterio del movimiento sigue

allí y los accesorios son indispensables. Cambia la vida social, cambia la danza; evangelizadora, devocional, escénica, pero la danza ritual es una especialización de la devoción.

Las constantes en la mente del danzante son: gratitud, sacrificio, orgullo. Sin eso no se puede danzar, al menos, no se debe.

El tiempo indica la importancia de la ocasión y el nivel de interacción entre las personas y los eventos. Una *manda* puede hacerse por un año, por tres, o por toda la vida. El calendario recuerda las citas, los encuentros, las responsabilidades.

Los espacios urbanos —catedral, avenidas principales y la basílica en Zapopan— se vuelven un gran foro en el que la danza es expresión, devoción que se vincula a procesos sociales, grupos culturales que llevan prácticas urbanas decidiendo así la cultura que quieren.

Las actividades se llevan a cabo de enero a diciembre; como podemos apreciar en las páginas siguientes, es un ciclo que se repite y va engarzando las cuentas, acumulando el tiempo.

DANZAS DE MAYOR ANTIGÜEDAD EN EL CUARTEL

Danza de los Hermanos Espinoza, *Águila de Oro*, fundada en 1859; *Águila Azteca del retiro*, de Jesús Becerra Casillas (1880); *Cruz Negra*, de Alfonso Armas (1910), en San Vicente de Paul; *Mexicaltzingo*, antes *La Canela* de Hilario Rodríguez (1918); *Águila Blanca*, de Ignacio Cruz Márquez (1935); *Cruz Verde*, de Eusebio Casillas Hernández (1935); *Primer Batallón de Tatchines de Tlaquepaque*, fundada en octubre de 1935; *Tres Piedras del Sol*, ahora *Pielas Rojas*, de Miguel Ramos (1940); *Nueva Tenochtitlán*, de Isidoro Regín Morales y Porfirio Peña (1946).

Las teorías de la cognición social, aprendizaje y motivación, se mezclan, se combinan para ayudarnos a ver un individuo único, que asimila y colorea la vida desde su personal percepción. El danzante puede ser comprendido sólo por medio de una experiencia prolongada, que no es fácilmente comunicable si no se han compartido la observación participante o una vivencia similar. Acercarse a ellos puede ser curiosidad o simple nostalgia por satisfacer el romanticismo de lo indígena, como el remanente de los tiempos idos, pero es también el penoso recordatorio de ser aquellos a quienes el progreso ha olvi-

ENERO

Primer domingo del mes: junta de directores en el Cuartel.

Ceremonia de velación por los danzantes que han muerto: fecha variable.

Día 18: misa del danzante en la basílica y celebración del aniversario de la Coronación de la Virgen.

Día 20: Mini-romería, con la imagen del Cuartel.

FEBRERO

Primer domingo del mes: junta de directores en el Cuartel.

Día 18: misa del danzante en la basílica, presentación de banderas y danza obligatoria.

MARZO

Primer domingo del mes: junta de directores en el Cuartel.

Ceremonia de entrega de reconocimientos a los danzantes sobresalientes: se otorga por el director del grupo y la directiva del cuartel. Evento con fecha variable.

Día 18: misa del danzante en la basílica, danza obligatoria.

ABRIL

Primer domingo del mes: junta de directores en el Cuartel.

Día 18: misa del danzante en la basílica, danza obligatoria.

Invitaciones a los grupos para danzar en Talpa.

MAYO

Primer domingo del mes: junta de directores en el Cuartel.

Día 10: mañanitas a la Virgen en el cuartel.

Día 18: misa del danzante en la basílica, danza obligatoria.

JUNIO

Primer domingo del mes: junta de directores en el Cuartel.

Día 18: misa del danzante en la basílica, danza obligatoria.

JULIO

Primer domingo del mes: junta de directores en el Cuartel.

Día 18: misa del danzante, danzada obligatoria.

AGOSTO

Primer domingo del mes: junta de directores en el Cuartel.

Comienzan los ensayos de los grupos en toda la ciudad.

SEPTIEMBRE

Primer domingo del mes: junta de directores de grupo en el Cuartel.

Junta extraordinaria para afinar detalles relacionados con la romería. Evento con fecha variable.

OCTUBRE

Primer domingo del mes: junta de directores de grupo en el Cuartel.

Segundo domingo del mes: Sorteo para asignar el orden en que saldrán los grupos en la formación para la romería hacia Zapopan.

Día 11: regreso de la imagen por la tarde a la Catedral Metropolitana. Se dan cita afuera de la catedral, para iniciar formación.

Día 12: mañanitas, misa y romería a Zapopan.

Día 13: misa oficiada para los danzantes a las 11:00 horas.

Día 18: misa del danzante en la basílica. Danzada obligatoria.

Día 20: se danza en Tlaquepaque para dar gracias por la romería, en el templo de Nuestra Señora de la Soledad, en la cabecera del municipio de Tlaquepaque.

NOVIEMBRE

Primer domingo del mes: junta de directores de grupo en el Cuartel.

Día 18: misa del danzante en la Basílica, danzada obligatoria.

DICIEMBRE

Primer domingo del mes: junta de directores de grupo en el Cuartel.

Día 18: misa del danzante en la basílica. Danzada obligatoria.

dado. El manejo de esta realidad deja mucho qué desear y hace falta el trabajo desde muchas disciplinas para documentarla.

El binomio lenguaje-tecnología ha hecho posible almacenar conocimiento. Si bien la tradición oral nos enseña acerca de nosotros mismos, registrarla nos ayudará a entender y a explorar más a fondo la importancia que para el individuo tiene su identidad social.

Detrás del misterio aparente, de la confusión y desorganización de la vida, existe un orden; este entendimiento, la comprensión de este hecho nos pide reevaluar el mundo a nuestro alrededor. Somos lectores de nuestra cultura y, en el caso de la danza ritual, nos toca a cada uno capitalizar su experiencia.

GLOSARIO

ABANDERADO: Persona encargada de portar una bandera. Tiene un lugar determinado en la distribución del grupo así como durante la ejecución de un son de corte de danza y en la formación ordinal que siguen los danzantes durante la romería a Zapopan.

AHIJADO: Se dice del director o danzante que tiene un padrino de danza.

APADRINAMIENTO: Ceremonia que tiene lugar en la primera presentación de un grupo. El padrino impone un rosario, y después padrino y ahijado danzan juntos. Esto establece un rito de pasaje para el nuevo grupo y en adelante se le considerará parte de la comunidad danzante. Se considera entre ellos, que adquieren parentesco espiritual.

BANDERA: Guarda un lugar estratégico durante la formación en los actos públicos como invitaciones, romería, misa del danzante, etc. El grupo puede llevar cuantas desee. Estas pueden ser de los colores que representan al grupo, además de una tricolor representando a México.

BANDERA NEGRA: Representa a los directores y danzantes que han fallecido. Cada danza tiene una y el cuartel, como agrupación, lleva otra. En el sorteo que se hace para asignar un número ordinal

en la formación para la romería, el grupo que obtiene el número uno, será el encargado de llevar esta bandera a todas las presentaciones y será su custodio durante un año, hasta la fecha del siguiente sorteo.

CELADOR: Es el encargado de mantener el orden en las formaciones antes y durante los actos públicos y/o religiosos. Uno de los morenos puede cumplir también con estas funciones.

COMPADRAZGO: Relación de parentesco espiritual que se adquiere entre directores por apadrinar una danza nueva.

COMPROMISO: Aceptación de un invitación para ir a bailar.

CONFORMIDAD: Compromiso de buena voluntad hacia sus hermanos bailarantes y la aceptación de un reglamento que se ofrecen al afiliarse al cuartel o a un grupo.

CUADRILLA: Formación para la ejecución de un son de corte de danza. Se hacen en múltiplos de cuatro, según el número de bailarantes.

CUARTEL: Es la sede donde se reúnen los directores de grupo y la mesa directiva de la agrupación. Funge como mediador entre los bailarantes y las autoridades civiles y eclesiásticas. Organiza el calendario de actividades de los bailarantes en torno a la devoción mariana en su advocación de Nuestra Señora de la Expectación, más conocida como la Virgen de Zapopan.

CUMPLIMIENTO, DAR: Se refiere a los compromisos que adquiere un bailarante para la celebración de la romería o ante el hecho de aceptar una presentación en lugares como Talpa, la basílica de Guadalupe, el santuario o los festejos en honor del santo patrono de otra localidad. Comienza con los preparativos para asistir desde la noche de la víspera. Se esperan de él: orden, puntualidad, actitud reverencial y la ejecución de su danza.

CUMPLIR: Se dice que se ha cumplido la manda, cuando se ha asistido a la romería; se considera el compromiso cumplido cabalmente, cuando una semana después de la romería, se acude al

templo de Nuestra Señora de la Soledad en Tlaquepaque, para dar gracias por la oportunidad de llevar a efecto las promesas hechas. Tiempo en que termina una obligación o plazo.

DANZA: Grupo al que pertenece un danzante. Se les reconoce por denominación emblemática o devocional. Por ejemplo: la Danza de Matlachines de Temastián. 2: Acción y efecto de danzar.

DANZA, DUEÑO DE LA: Sinónimo de director.

DANZADA: Invitación que se hace a un grupo o que se acepta para asistir a determinado lugar y hacer una presentación. Los gastos de transportación, hospedaje y alimentación corren a cargo de quien invita cuando es en otra localidad, o bien, cada danzante cubre sus gastos. Esto último puede llegar a considerarse como parte del cumplimiento de una *manda*.

DANZADA OBLIGATORIA: Es el compromiso que adquieren los grupos de danza, turnándose para hacer determinado número de presentaciones en el atrio de la Basílica de Zapopan los días 18 de cada mes. Se considera meritorio, por lo que se lleva un registro y esto favorece la obtención de un buen lugar en el sorteo de formación.

DANZANTE: Integrante de un grupo. Puede pertenecer al cuerpo de danza y además desempeñar algún cargo como abanderado, celador, ensayador, etcétera.

DANZA O DANZANTE LIBRE: Se refiere al individuo o grupo de danza que no pertenece a ningún cuartel. Su participación en los eventos y días festivos se lleva a cabo de manera independiente. En la romería a Zapopan, no participan con un número ordinal. Acuden de manera espontánea y se retiran al llegar. No tienen obligación de permanecer a lo largo de las festividades.

DEVOCIÓN: Amor, fervor y veneración religiosos. Manifestación externa de estos sentimientos.

DIRECTOR: Es el titular de una danza y se le conoce también como «el dueño» de la misma. Es el representante del grupo, responsa-

ble de aceptar los compromisos, coordinar las actividades del mismo, de establecer las normas, diseñar el atuendo del grupo, los colores, la decisión de escoger la advocación o santo patrono a quien esté dedicada y el género de la misma. Se puede iniciar una danza por iniciativa propia o bien recibirla como herencia.

ÉL ES DIOS: Saludo mediante el cual se reconocen los danzantes como una hermandad. Se toman por el antebrazo y se besan el dorso de la mano en señal de respeto.

EMBAJADA: En el caso de la danza de conquista, es el momento en que se dirige un contingente ya sea éste de indígenas o españoles para llevar un mensaje al enemigo. Se conoce también como entrada.

ENSAYADOR: Es el encargado de vigilar la correcta ejecución del ejercicio coreográfico y de enseñar a los nuevos integrantes de una danza.

ENSAYO REAL: Denominación que recibe el trabajo la víspera de la fiesta del 12 de octubre, y que cada danza realiza con todos los integrantes que participarán en la romería. Es un ensayo general de lo que se representará el día siguiente, con los atuendos y accesorios que usarán durante la fiesta.

ESTANDARTE: Insignia que identifica y representa a una danza. Confeccionada en diversos materiales, lleva al frente la imagen de la advocación o santo patrono, tipo de danza y la fecha de la fundación. Al reverso, el nombre del fundador, lugar de origen, etc. Se lleva a bendecir antes de la primera presentación de un grupo y cuando se cambia.

GUARDIA: Hermandad que acompaña y resguarda la imagen de la Virgen de Zapopan en sus visitas a los templos de la ciudad a lo largo del año. Se les reconoce por el uniforme en colores marino y blanco.

HERMANDAD Y CONQUISTA: Lema del Cuartel General de Danzas Chimalhuacanas del estado de Jalisco. Busca promover la convi-

vencia armónica entre los grupos, los individuos, y preconiza que los logros o conquista, sean para beneficio de todos los danzantes.

HEREDAR UNA DANZA: Encargo o representación que por elección se confiere a una persona. Implica la aceptación del compromiso y responsabilidad de representar a una danza para cumplir con el deseo del director que la deja, de continuar con una tradición vinculada muchas veces al parentesco. Se considera un gran honor. Para ello se pueden seguir tres procedimientos: ungir a quien será el heredero, hacerlo del conocimiento público durante una ocasión especial para el grupo o sometiéndolo a votación.

HORA SANTA: Celebración que se lleva a cabo en la Basílica de Zapopan, los días 18 de cada mes, se presentan banderas y estandartes en representación de los grupos y se oficia una misa por los danzantes.

IDA, A ZAPOPAN: Es el recorrido que hace la imagen de la Virgen de Zapopan en su regreso desde la Catedral de Guadalajara hacia su sede en la cabecera municipal. Los devotos, peregrinos, la Guardia y los danzantes acompañan a la imagen en la romería que tiene lugar cada año, el día 12 de octubre. También se le conoce popularmente como «la llevada». En el caso de los danzantes, el recorrido se realiza danzando detrás de la imagen, por las avenidas Alcalde y Ávila Camacho, que para esa ocasión son cerradas al tráfico vehicular. Los músicos de todos los grupos tocan el mismo ritmo, mientras los participantes ejecutan lo que se conoce como *paso de camino* o *paso de caminante*.

MANDA: Ofrecimiento, promesa, obligación contraída por propia voluntad de hacer el recorrido de regreso acompañando a la Virgen hacia Zapopan, o bien, de danzar en ciertas ocasiones y lugares. Los danzantes que deben una manda, deberán participar en el recorrido, danzar en el atrio el día doce y, según la disponibilidad de espacio, durante el transcurso del día trece hasta el atar-

decer que es cuando se considera cumplido el pago de la misma. Una manda puede hacerse por un año, tres, o por toda la vida y se considera la retribución simbólica o agradecimiento por un milagro o favor recibido.

MISA DEL DANZANTE: Celebración eucarística ofrecida por todos los danzantes en el atrio de la basílica, el día 13 de octubre y los días 18 de cada mes, en Zapopan.

MORENO: Es el encargado de mantener un espacio real y simbólico, entre el público y los danzantes. Obtiene el cargo mediante méritos en disciplina, participación y habilidades como danzante. Puede ser el encargado del grupo cuando el director está ausente. Su atuendo es diferente al de los otros danzantes y se le reconoce fácilmente por la destreza en el manejo de un látigo, el cual utiliza para mantener al público fuera del espacio simbólico o bien, para hacer un despliegue de habilidades con otros morenos, divirtiendo así a los asistentes. En su actuación suele contrahacer los pasos de la danza gracias a su gran destreza y parte de su trabajo consiste en corregir a los danzantes que se equivocan. Puede ser también el encargado de enseñar a los principiantes.

MORENO MAYOR: Es la autoridad cuando el dueño o director está ausente. En las festividades se encarga de mantener la disciplina y el orden, es el encargado de coordinar y dirigir a los otros morenos o celadores del grupo.

MÚSICO: Ejecutante de los sones que se danzan. En muchos casos es el director del grupo. En ocasiones es alguien a quien se contrata para acompañar a los danzantes en sus compromisos y no siempre pertenece al grupo.

PADRINO: Persona que presenta o acompaña a una danza o danzante en su primera actuación.

PRESENTACIÓN DE ESTANDARTES: En los eventos de tipo religioso, se lleva el estandarte que representa al grupo. Se puede hacer

también presentación de banderas. Para los eventos culturales, «se bajan» estandartes, es decir, no se llevan, únicamente las banderas.

PROMESA: Ofrecimiento, manda.

RENDIR EL COLOQUIO: Se dice también «echar coloquio», cuando se hace la representación de la danza teatro que describe la conquista de México. Se conoce a este tipo de danza como de la *Conquista con coloquio*. Puede llegar a ser hasta de tres horas, dependiendo del número de integrantes del grupo.

RETAGUARDIA: Formación de abanderados que delimita el espacio entre una danza y otra. Última fracción de una columna en marcha, separada del núcleo principal.

ROMERÍA: Se conoce también por «ida» a Zapopan o «llevada» de la Virgen.

SAQUE DE SON: En la danza de la conquista, ejecución de un son, previo a lo que se conoce como una embajada. Sinónimo de «sacar el son», interpretarlo.

SON: Composición musical destinada a ser danzada. Se conoce también como son de corte de danza.

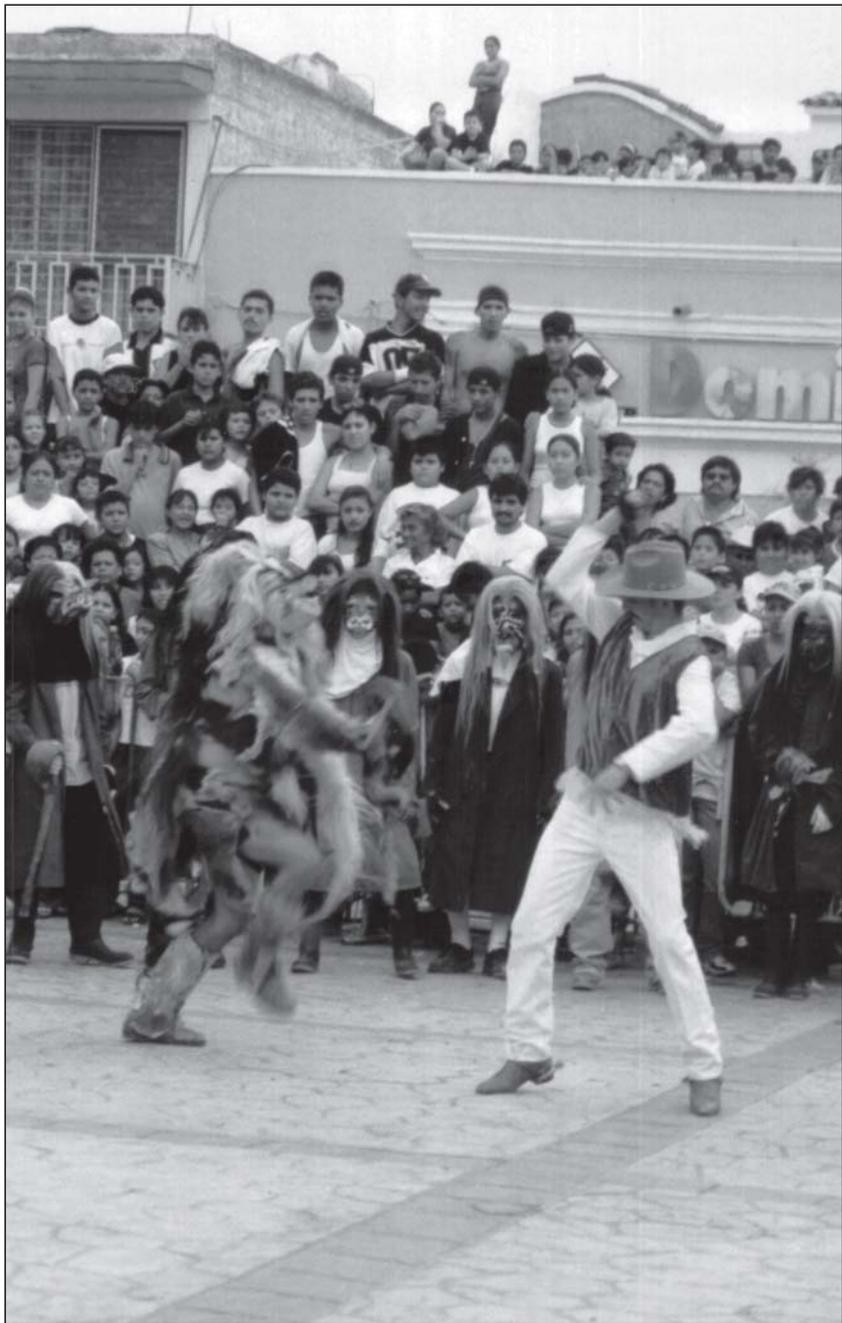
SUBDIRECTOR: Persona que sirve inmediatamente a las órdenes del director o lo sustituye en sus funciones.

UNGIR: Signar con óleo sagrado a una persona. Entre los danzantes, se conoce como el acto de designar un sucesor, un heredero del grupo.

VELACIÓN: Ceremonia nocturna que se lleva a cabo en la sede del cuartel por los danzantes y directores que han fallecido. Consiste en hacer cánticos y oraciones en honor de los muertos. Con frecuencia, cuando un danzante fallece, después del novenario, se lleva a cabo lo que se conoce como un levantamiento de cruz, además de un pequeño homenaje.

FUENTES

- De Carvalho-Neto, Paulo (1968), *Folklore y Psicoanálisis*, México: Joaquín Mortiz.
- C. N. Cofer y M. H. Appley (1999), *Psicología de la Motivación*, Biblioteca Técnica de Psicología, México: Trillas.
- González y González, Luis (1999), *El Oficio de historiar*, Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Lameiras Olvera, José (1990), *El Turpan de Jalisco*, una identidad danzante. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Rabinal, Achí (1979), *Teatro Indígena Prehispánico*, Biblioteca del estudiante universitario, México: UNAM.
- Razo Zaragoza, José Luis (1981), *Historia Temática Jalisciense / Parte I* Reino de Nueva Galicia, Guadalajara: EDUG/ Universidad de Guadalajara.
- Swadesh, Mauricio (1967), *El Lenguaje y la vida humana*, Colección Popular, México: FCE.
- Whittaker, James O. (1980), *La Psicología social en el mundo de hoy*, Biblioteca Técnica de Psicología, México: Trillas.
- Entrevistas realizadas por la autora y Raúl Eduardo González a Gerardo Acevez, Eusebio Casillas Hernández, Carlos Casillas Amézquita y a los hermanos Ríos.



TASTOANES EN LOS SUBURBIOS DE GUADALAJARA

MA. HONORIA DE JESÚS HURTADO SOLIS

La danza de los tastoanes es una expresión cultural tradicional que se ha venido presentando desde la época de la Colonia, en diferentes poblaciones jaliscienses aledañas a Guadalajara, año con año, para honrar a su santo patrono.

En cada localidad la representación de los tastoanes ha experimentado modificaciones a lo largo del tiempo, por lo que no es posible dar cuenta de sus características en el momento presente sin hacer referencia a los cambios y adaptaciones que la han afectado, especialmente en los últimos cien años. Ejemplos de ello son la pérdida de la música de chirimía acompañada del tambor, así como algunos diálogos que constituían parte esencial de esta tradicional manifestación.

Los coloquios que se recitan en *la danza de los tastoanes* son diálogos que forman parte de la danza que utilizan los personajes para llevar a cabo la representación. Los diálogos son de gran importancia, pues a través de ellos que se conoce la trama. Los coloquios muestran la relación entre los hechos representados y algunos acontecimientos históricos.

La música para tastoanes que se escuchaba tocar en las dos últimas décadas del siglo XIX hasta a mediados del XX se fue perdiendo paulatinamente, por el hecho de que los chirimiteros que tocaban los sones tastoaneros fueron muriendo y no hubo quiénes los reemplazaran.

ORÍGENES

Una gran mayoría de la sociedad mexicana es *mestiza*, de ahí que se continúe realizando la danza de los tastoanes, que amalgama el pensamiento indígena con la cultura impuesta por los españoles a la que fueron sometidos los natu-

rales de estas tierras —a través de la educación y religión—, con el trasfondo de los hechos históricos por los que pasaron tanto los pueblos indígenas como los nuevos pobladores del siglo XVI y la gente mestiza de siglos posteriores.

Uno de los antecedentes de la danza de los tastoanes es la representación de los moros y cristianos, traída al continente americano por los conquistadores españoles. Sin embargo, tuvo un mestizaje con alguna danza prehispánica de carácter guerrero.

El registro que se tiene de la danza de los tastoanes es muy escaso, pero se tiene conocimiento de que, para la segunda mitad del siglo XVII, esta danza se realizaba en los suburbios de Guadalajara. A finales del siglo XIX, el historiador Santoscoy hace referencia de que había otros lugares de los alrededores de Guadalajara en donde se celebraba la danza. Él dice: *según tengo entendido, se celebraba también en otros varios pueblos como San Miguel de Mezquitán* (Santoscoy, 1984: 410).

En la última década del siglo XIX, se continuaban presentando los tastoanes en Mezquitán y en San Andrés, en la fiesta del santo patrono de la localidad, en Tonalá y en Huentitán (Santoscoy, 1984: 410). Hay referencias de crónicas orales y escritas de que la danza de tastoanes se celebraba en Tateposco, en la segunda década del siglo XX; en El Rosario fue ocasional la presentación,¹ en San Pedro Tlaquepaque, en Tetlán, en Mezquitán (Laris, 1923), en San Andrés (Santoscoy, 1984: 410), muy posible en Tlajomulco, según atestigüó fray Luis de Refugio Palacio (Palacio Basave, 1988: 34), y en San Martín de las Flores, donde se le conocía con el nombre de los Chimacas.

En la actualidad, la danza de los tastoanes se puede seguir apreciando cada año en poblaciones que se ubican en los alrededores de Guadalajara y que, a propósito, tienen raíces indígenas. Estos pueblos son Tonalá, Zalatitán, Santa Cruz de las Huertas, Nextipac, Jocotán, Ixcátán, San Juan de Ocotán, Santa Ana Tepetitlán y en Oblatos, cerca del cementerio Guadalajara, donde habitan personas de Apozol, Zacatecas.² Asimismo, en algunas poblaciones en

¹Ambrosio López Fajardo señala que «se organizaron tastoanes en El Rosario por un señor que fue de Tateposco a ensayarles tastoanes, después de 1926, cuando ya se permitió volver a hacer esta representación en los lugares donde se acostumbraba, sólo en ese año se hicieron».

el estado de Zacatecas, como Moyahua, La Mezquitera norte y La Mezquitera sur —que son dos barrios de Juchipila—, en Apozol, en el barrio de Santa Juana en Jalpa; y en una colonia de la ciudad de Tijuana, Baja California norte que es habitada por tonaltecas, donde con la danza de los tastoanes se festeja a Santiago Apóstol el 25 de julio de cada año (Maestro Murguía, 1993).

NOMBRES QUE SE LE DAN A LA REPRESENTACIÓN

Con el paso del tiempo, la danza de los tastoanes ha sido llamada de diferentes formas entre las personas de los pueblos donde se tiene esta tradición, y se nombra indistintamente para referirse a la misma. Los partícipes de la danza de los tastoanes tienen los propósitos de divertir a la gente, danzar, tener regocijo, y transmitir un mensaje histórico y religioso al momento de decir los diálogos. Con mucha razón se le ha denominado *danza, farsa, representación, diversión, fiesta y jugada*.

Los tastoanes es una obra dramática llena de símbolos indígenas más que de españoles, con personajes cómicos que han servido de entretenimiento de la gente de los pueblos. Al tastoan se le puede ver danzando pasos libres de un lado a otro, a manera de brincos, mientras recorren las calles y las plazas. Pero en el momento que éste se enfrenta con su contrincante, realizan una serie de movimientos bélicos y, al tiempo que Santiago les tira con la vara, ellos se defienden con el garrote.

REPRESENTACIÓN DE LA TRADICIÓN

En las últimas dos décadas del siglo XIX, la danza de los tastoanes dejó de representarse en algunas poblaciones de los alrededores de Guadalajara: hubo quienes la prohibieron por ser, según su pensamiento, una representación arcaica y salvaje.

A fines del siglo XIX y principios del XX, en algunos lugares se suspendió temporalmente la tradición por unos años. No se conocen con precisión los motivos que hubo para que fuera vedada; aunque existe un relato sucedido a fines del siglo XIX en la plaza de Tetlán, municipio de Guadalajara: Estando en

²En este lugar se presentan la Danza de los tastoanes en la forma que la presentan en Apozol, Zacatecas.

plena jugada de los tastoanes y en el momento en que hacían la gesticulación de estar destazando a Santiago, uno de ellos había pedido prestada la vestimenta de tastoan, entonces, tomó de sorpresa a la persona que en esa ocasión representaba a Santiago, y lo golpeó con el garrote en la nuca, provocándole la muerte.

Este suceso originó que suspendieran la jugada de tastoanes en esta región. Una vez que autorizaron nuevamente realizar la danza de los tastoanes, las autoridades multaban a quien prestara el vestuario de tastoan a otras personas que no formaban parte de la farsa. Al parecer, esta prohibición alcanzó influyó por su cercanía, en otras localidades como Zalatlán, Santa Cruz de las Huertas, Tonalá, San Andrés y el mismo Tetlán.

CACICAZGO PREHISPÁNICO

En el siglo XVI, Tonalá era un cacicazgo en el que gobernaba Cihualpilli Zapotzintli (fruta dulce), que controlaba un territorio bastante amplio el cual, según el historiador Razo Zaragoza, abarcaba los actuales Guadalajara, Tlaquepaque, Tonalá, Tlajomulco, Juanacatlán y El Salto, así como gran parte de Tala, Zapopan, Ixtlahuacán del Río y Zapotlanejo, y una pequeña parte de Cuquío, Acatic, Tototlán, Ixtlahuacán de los Membrillos y Acatlán de Juárez, que tenía, a su vez, como tributarios a Tololotlán, Tlajomulco, Tala, Atemajac y Tetlán (Ignacio Dávila Garibi, en Razo Zaragoza, 1981: 13-14).

Algunas de estas poblaciones que fueron testigos de los acontecimientos históricos en la época colonial, curiosamente tienen como tradición y costumbre representar la danza de los tastoanes.

DANZA DE LOS TASTOANES: FUSIÓN DE DOS TRADICIONES

El mestizaje de la cultura indígena prehispánica mexicana con la española fundió las razas, religiones, sistemas políticos, tradiciones, música, así como la cultura visible y la impalpable. A pesar de ello, existe una notable tendencia a conservar ciertas tradiciones en las poblaciones donde predomina la sangre indígena.

En la fiesta del santo patrono, los tastoanes se regocijan con la danza que es, sin duda, una herencia prehispánica que sobrevivió gracias al mestizaje impuesto por los conquistadores.

Por una parte, los naturales aprendieron de los evangelizadores pasajes de la liturgia cristiana a través de las pastorelas, representaciones teatrales utilizadas por los misioneros para catequizar. Los indígenas celebraban fiestas regionales paganas que los frailes buscaron reemplazar. El padre Acosta decía:

No es bien quitárselas a los indios, sino procurar no se mezcle superstición alguna. [...] vi hacer el baile o mitote, [...] en el patio de la iglesia, [...] me pareció bien ocupar y entretener a los indios los días de fiesta, pues tienen necesidad de alguna recreación; y en aquella que es pública y sin prejuicio de nadie hay menos inconvenientes que en otras, que podrían hacer a sus solas, si se les quitase éstas [...] fiestas y regocijos se encaminen al honor de Dios y de los santos cuyas fiestas celebran. Así es como los misioneros cristianizaron las danzas y los cantares de los indios (Ricard, 1995: 227).

Por otra parte, las primeras representaciones de la danza de moros y cristianos fueron celebradas y organizadas por los europeos para su esparcimiento, y los misioneros fueron responsables de su difusión en las poblaciones indígenas (Ricard, 1995: 294). Los evangelizadores enseñaban a los fieles con pasajes bíblicos y también los acontecimientos por los que pasaron los españoles representados en los moros y cristianos, teniendo al frente a Santiago como su protector. Estos enfrentamientos entre Moros y Cristianos llevan una serie de diálogos en los que intervienen diferentes personajes, siendo el protagonista Santiago Apóstol, defensor y capitán de los cristianos, y Pilato, el capitán de los moros. La fiesta termina con el triunfo de los cristianos y la victoria de la cruz.

Una vez conocida la tradición de moros y cristianos por los naturales que no conocían el idioma castellano, y al no estar de acuerdo con el sometimiento que ejercían los hispanos sobre ellos, fueron relacionando representación con la conquista que a ellos les tocó vivir en carne propia.

La danza de los tastoanes es la consecuencia del mestizaje que sufrió una danza posiblemente guerrera en las que participaban los indígenas de esta región, con la fusión de la celebración de moros y cristianos.

Los naturales presenciaban el enfrentamiento entre ellos que los españoles festejaban en las ciudades a manera de esparcimiento, y cuando el indí-

gena participó en la fiesta de moros y cristianos fue imitando los enfrentamientos de los dos bandos y mezclando la con una danza prehispánica de carácter guerrero para acompañar el acto, llegando a ser una variante de aquella, por la adaptaciones que posteriormente le fueron haciendo a los coloquios, de acuerdo a las experiencias que les tocó vivir.

El indígena ideó sus propios diálogos, totalmente diferentes a los que recitaban los españoles, utilizando sólo los nombres de los personajes de Moros y Cristianos y mezclados con los Reyes Magos, que aparecen representados en las pastorelas. Estos diálogos fueron hechos en la lengua nativa. A medida que pasaba el tiempo, los indígenas le fueron añadiendo a sus coloquios otros pasajes, de acuerdo a los acontecimientos que iban surgiendo tal como se sigue haciendo hasta la fecha.

Actualmente, los diálogos son poco entendibles, ya que contienen palabras en español y otras en náhuatl o nahua, y unas más que están *nahuatlato-castellanizadas* —si se pueden llamar así. Esto ha causado que no se les dé la verdadera importancia que tienen los coloquios, ni se comprenda cabalmente el significado que representan.

SOBRE LA PALABRA TASTOAN

Es verdad que el nombre de los tastoanes tiene un origen incierto, pero es sabido que la palabra tastoan proviene de la palabra *tlatoani*, como le nombraban los indígenas a sus caciques por ser: *los señores que tienen la palabra*. De acuerdo a esta interpretación, los tastoanes vendría siendo la representación de los señores, es decir, la imitación que hacían los indígenas de los combates fingidos que festejaban los señores o españoles, que eran los que habían tomado por su cuenta el mando sobre toda posesión.

Las frases que conforman los párrafos se refieren a acontecimientos relacionados al recuerdo de las batallas más largas y sangrienta, en las que los españoles estuvieron en fuertes aprietos para librarse de las contiendas contra los naturales.

BATALLAS ENFRENTADAS POR LOS INDÍGENAS

Estas batallas en las que los indígenas pusieron resistencia, están registradas en el lienzo de Tlaxcala. En el año de 1530, los españoles y sus aliados sostu-

vieron una fuerte batalla con los indígenas, que se oponían a que el cacique de Tonalá les recibiera pacíficamente. En 1541, una multitud de indígenas asaltaron la ciudad de Guadalajara-Tlacotán poniendo a los españoles en aprietos. Otra de las fuertes batallas sucedió en 1542, la tan nombrada guerra que aconteció en el cerro del Mixtón, cerca del poblado de Apozol, Zacatecas.

En estas batallas, se dice que se apareció Santiago, montado en un caballo blanco, asiendo una espada en su mano derecha, para defender a los españoles en las luchas contra los infieles belicosos que no querían dejarse someter por los europeos.

En 1530, a la llegada de los conquistadores españoles, la región del occidente de México estaba habitada por una gran variedad de grupos indígenas que hablaban cada uno su propia lengua. Los tecuexes y cocas se encontraban en gran parte del actual estado de Jalisco, y convivían en la provincia de *Tonallán* (Baus de Czitrom, 1982: 9). Ambos grupos lucharon contra Nuño de Guzmán, sin embargo, el conquistador usó a los cocas a fin de someter a los tecuexes. Estos dos grupos, lingüísticamente parientes, de la familia yuto-azteca (Baus de Czitrom, 1982: 15, 23), posiblemente tenían lazos de parentesco entre sí.

SUBLEVACIÓN INDÍGENA EN GUADALAJARA-TLACOTÁN

Uno de los levantamientos indígenas del occidente de México contra los españoles tuvo lugar en la villa de Guadalajara, entonces asentada cerca del pueblo de Tlacotán. Los naturales de varios pueblos se unieron para sorprender a los iberos, a quienes estaban causando muchos estragos en cada uno de los pueblos conquistados.

Este relato que sigue es de vital importancia para conocer los hechos históricos que antecedieron y que dieron lugar a la danza de los tastoanes en los suburbios de Guadalajara, así como en pueblos indígenas de los alrededores de la misma ciudad y al sur del vecino estado del norte.

Es de notar que varios de los acontecimientos que se exponen a continuación son representados de alguna manera en los relatos y ejecuciones de los tastoanes, así como los paseos de reconocimiento que hicieron los indígenas por la ciudad antes de iniciar la batalla que enfrentaron con los hispanos; también esclarece la razón de la costumbre de tomar fruta o cualquier antojo

de los puestos del mercado, así como por qué se enfrentan a contraataque con Santiago.

De entre los guerreros más valientes estaban los *tochos* y *caxcanes*, que habitaban al norte del río Santiago: le dieron muerte a Pedro de Alvarado junto con treinta personas más. Alvarado, al que le llamaban el Sol, era uno de los capitanes más temidos por los indígenas. Tras su muerte, ocurrida en 1541, el gobernador Cristóbal de Oñate se encontraba en grandes aprietos porque los setenta españoles que quedaban, y que eran los que acompañaban a Alvarado, querían irse y él sólo contaba en Guadalajara con veinticinco hombres a caballo y de a pie. De los setenta, se decidieron a quedarse doce personas,³ que tenían deudos y hermanos en la ciudad; en esa ocasión ya contaban con treinta y cinco soldados (Tello, 1973: 206).

Cristóbal de Oñate envió un mensaje al virrey para enterarlo de la situación en que se encontraba la ciudad. Para el mes de julio de 1541, entró Diego Vázquez a la ciudad de Guadalajara con cincuenta hombres y el capitán Juan de Muncibay, un hidalgo muy honrado; con ellos sumaban ochenta y cinco hombres, suficientes para defenderse (Tello, 1973: 207-209). Los enemigos de los españoles eran principalmente los del:

Río y Valle de Xuchipila hasta Jalpa, y los del Valle de Tlaltenango de cabo a rabo, y el Valle de Tlacotlán y Barrancas, y que todos confederados trataron para que no se les fuesen los españoles, con los casiques de Matatlán, [...] [el cacique de Matatlán fue] a Tonalán y les dixo se alzassen [...] porque [...] acometerían los *caxcanes* a la ciudad (Tello, 1973: 209-211).

Pero no cedieron porque dijeron que los españoles eran sus amigos. Los indígenas fueron con el cacique de *Atemaxac* a *Tequizistlán* y *Copala*, pueblos con población insuficiente como para atacar a los españoles en el río, y fueron a...

³ Estos eran Antonio de Aguiar, Diego Delgadillo, Juan de Bellosillo, Juan Cantoral, Francisco de Batidor, Cristóbal de Estrada, Alonso de la Vera, Juan de Virrierza y su hijo Tomás de Virrierza, Pedro Rodríguez y Pedro de Céspedes (Tello, 1973: 206).

Yschcatlán a tratar con el cacique pero un indígena tartamudo llamado Francisco Gang[u]jillas, le dijo al cacique que él y los demás del pueblo no querían alzarse contra los españoles [...] que mejor era que prendieran a los enviados de Mazatlán (Tello, 1973: 211).

En septiembre de 1541, el gobernador Cristóbal de Oñate empezó a averiguar cuáles de los caciques de los alrededores habían conspirado en contra de los españoles. Los indígenas:

dijeron en sus confesiones que el día que habían de yr a la ciudad los enemigos, que eran los de Atemaxac Zaavedra, de Copala, de Yschcatlán y el de Tequizistlán, todos ellos del valle de Tonallán, para el día seis del mismo mes los mandó ahorcar (Tello, 1973: 213).

Era el mes de octubre cuando supuestamente se levantarían los naturales y los españoles no se decidían a irse para *Tonallán* porque decían: «tan grandes perros son los unos como los otros, y estando entre nuestros enemigos, no tenemos de quien fiarnos». Decidieron quedarse y construir una «Casa Fuerte, [...] dos torres con sus troneras, que cada una guardaba dos calles y cogían toda la cassa» (Tello, 1973: 214).

Los españoles hacían muchas plegarias a Dios. Por la noche y por el día tenían soldados y gente de a caballo para vigilar la villa y los caminos. Los iberos tenían indígenas a su servicio que eran los que llevaban leña y comida para los caballos pero «los yndios del pueblo de Tlacotlán [que estaba a una legua de la ciudad] que era de tres mil, se los impedían y les amenazaban con matarlos si seguían abasteciendo a los españoles» (Tello, 1973: 215).

Los soldados fueron a Tlacotlán para comprar víveres, y se encontraron con la sorpresa de que no había nadie en el mercado, ni en ninguna parte porque sus amigos, en quien les confiaban, se habían alzado contra ellos (Tello, 1973: 215-216).

Era, 1541, en la víspera de San Miguel, cuando los pueblos conspirados se dirigían a la ciudad. Pedro Plasencia, que había salido con los indígenas a recoger leña y yerba, vio acercarse una multitud como nunca se había visto antes. Eran las nueve de la mañana cuando llegó a avisarle al gobernador,

«halló que toda la gente estaba en missa y entró a caballo a dar la nueva [...] las mujeres y los niños comenzaron a llorar y a desmayarse algunas. [...] se levantó la mujer de Juan Sánchez de Olea [que se llamaba] Beatriz Hernández y dixo al gobernador» que hiciera que terminara la misa, recogieron el Santísimo y sacaron algunas imágenes (Tello, 1973: 218-219).

SE DISPUSIERON A PUNTO DE GUERRA

La gente se resguardó en la casa fuerte, todos los «soldados como yndios y yndias de servicio, y niños y los encerró y él [gobernador] con ellos, con todas sus armas y caballos». La gente de a pie y de a caballo eran cien, los distribuyó. Antes de llegar el medio día se presentaron.

Los enemigos al rededor de la Ciudad muy galanes, y con plumería y arcos, macanas, rodela y lanzas arrojadas, armados de todas armas, y era tanta la multitud de ellos, que media legua alrededor de la Ciudad por cada parte, la tenían rodeada y cercada, que no v[e]ían sino yndios enemigos, embijados y desnudos, pareciéndose al diablo, y llegados entró un escuadrón de doscientos yndios de guerra en la Ciudad, todos mancebos, dispuestos a reconocer; que no osaron entrar de golpe, temiendo no les viniese algún daño de las cassas (Tello, 1973: 219).

Reconocieron, pues, toda la casería de la Ciudad, con tanta brevedad,⁴ [...] y habiéndose juntado, comenzó un gran mormullo andando la palabra de unos en otros, que caussaba temor oillos,⁵ y luego por esquadrones entraron baylando⁶ y cantando mil canciones [...] hicieron su paseo por la ciudad, y lo primero que hicieron fue entrar en la yglesia y arrancar las imágenes [...] luego quemaron la Yglesia y todas las cassas de la Ciudad (Tello, 1973:).

⁴ Como lo hacen los *tastoanes* siguiendo el coloquio en el momento que reconocen el palacio de los reyes.

⁵ Los *tastoanes* continuamente vociferan gritos y algunas personas se asustan, pero esto era muy común entre los naturales porque eran gritos de guerra.

⁶ Como lo realizan los *tastoanes*, desde que salen a las calles hasta llegar a la plaza. Es probable que la danza que pudieron apreciar los conquistadores fuera una danza guerrera como la que se presenta durante el recorrido por el pueblo.

Uno de los yndios, [...] arremetió a la puerta valentísimamente y se entró a la Cassa Fuerte poniéndose a la fuerza con todos, [...] Al ruido que había, salió Beatriz Hernández a ver a su marido, que era capitán de la guardia de la puerta por donde el yndio había entrado, y comenzó a reñirlos a todos [...] que la dexassen a ella con el yndio. [...] y le dio una cuchillada en la cabeza [...] y poniéndole el pie en el cuello, le dio dos estocadas, con que le mató, y le dixo a su marido, que él se había de haber hecho aquello (Tello, 1973: 220-221).

La pólvora que tenían los españoles estaba húmeda y no podían echar fuego. Fray Antonio Tello dice: «era tan fuerte la batalla la que les estaban dando los indígenas que todos estaban temerosos y asustados». Los enemigos se apartaron y dejaron de disparar la lluvia de flechas; uno de los indígenas dijo en su lengua:

Llorad bien, barbudos christianos, hasta que comamos y descansemos, que luego os sacaremos de ahí y nos pagaréys los que nos matáysteis en la pared [los españoles permanecieron callados]. Sacaron mucha comida los yndios de las despensas de las cassas, que robaronlos yndios,⁷ y traída, dixo el capitánejo que se había subido en la pared: Comamos y descansemos, pues estos españoles barbudos ya son nuestros. ¿No los véys llorar, que son unos gallinas? (Tello, 1973: 221).

El gobernador Oñate se percató de que los enemigos estaban en reposo y llamó a toda la gente de a caballo para que se armasen:

Porque ya era tiempo y llegada la hora de Dios para pelear y vencer o ser vencidos, que de su parte tenían a Dios, pues peleaban por su fe (Tello, 1973: 221).

Mientras que los naturales luchaban por defender sus tierras y sus familias; para impedir que se robaran a sus mujeres que eran arrebatadas por extraños, que no coincidían con sus creencias y sus ritos. Los españoles:

⁷ Este hecho se representaba por los tastoanes, cuando entraban a los puestos del mercado para pedir fruta, refrescos o algún otro obsequio que la gente les quisiera regalar.

Se pusieron todos en arma para salir a la batalla, [...] el bachiller Estrada les predicó un sermón y plática en que los trató de la victoria que los ángeles tuvieron en el cielo contra Lucifer, cuyos ministros eran aquellos yndios; que se esforzassen porque San Miguel los ayudaría y el señor Santiago, patrón de España y de sus españoles (Tello, 1973: 225).

Todos se prepararon para el ataque, entonces «dixo el gobernador ¡Ea!, señores, ya es tiempo, salgan los diez de a caballo y se disparó un tiro».

Saliendo todos por el frente de la iglesia, luego se dirigían de una esquina a otra, al poco rato [...] calló el caballo de Francisco Orozco [...] y viéndolo caído, le echaron mano los yndios, le hicieron tajos y el caballo disparó entre los enemigos (Tello, 1973: 226).

Entonces el gobernador dijo desde una ventana:

¡Ea!, caballeros, vamos todos los de a caballo. [...] [echando un grito al Apóstol para que les ayudara] ¡Santiago sea con nosotros! [...] matando y hiriendo, no quedó enemigo en la ciudad que no alanceassen, y aquí se dixo peleó Santiago, San Miguel y los ángeles; [...] Romero, [...] vio en una loma que estaba sobre la Cassa Fuerte, más de dos mill yndios caxcanes que se venían a meter en ella y querían coger el caballo de Orozco, que solo andaba entre ellos escaramuceando, y visto por Cristóbal Romero fue corriendo a la Cassa Fuerte a avissar disparassen la artillería hacia donde estaba esa gente, y él passó adelante y se metió entre los enemigos, y comenzó a pelear y alancer yndios, [...] alanceó más de ciento de ellos y les quitó el caballo de Orozco, y viendo los enemigos el destrozo que hacía, se fueron huyendo, y los venció (Tello, 1973: 226-227).⁸

⁸ Esta parte es representada en los *tastoanes* cuando los valientes guerreros van en busca de Santiago que está escondido en los puestos del mercado. Anteriormente, se iban por el pueblo danzando y se encontraban de vez en cuando con Santiago a caballo para intercambiar golpes con sus garrotes y la espada del que personifica al apóstol, o como dice Santoscoy (1984: 412): «que se apiñaban en torno del caballo y su jinete, formando una masa compacta que ...»

Al final de la batalla, las calles y plazas estaban llenas de cuerpos muertos, corrían arroyuelos de sangre, y el gobernador mandó a recogerlos. Los indígenas que atacaron la ciudad fueron poco más de cincuenta mil, la batalla duró cerca de tres horas, en la que murieron quince mil indios y sólo uno del bando español que fue Orozco (Tello, 1973: 227).

Después del combate, los españoles fueron a recorrer la ciudad para ver los daños causados a sus casas y se hallaron en su interior una:

Gran summa de yndios escondidos en los hornos y aposentos, y preguntándoles que a qué se habían quedado allí, dixeron que de miedo, porque quando quemaron la yglesia, salió del medio de ella un hombre a caballo blanco, con una capa colorada y cruz en la mano yzquierda, y en los pechos otra cruz, y con una espada desenvaynada en la mano derecha, echando fuego, y que llevaba mucha gente consigo de pelea, y que aquel hombre con su gente andaba entre ellos peleando, y los quemaban y cegaban, y que muchos quedaron como perláticos, y otros mudos, ellos eran los que contaban que se había aparecido Santiago.⁹

Fray Antonio Tello dice al respecto «Este milagro lo representan cada año los yndios en los pueblos de la Galicia» (Tello, 1973: 227-228).

Los indígenas que quedaron heridos se lamentaron de las mutilaciones y maltratos que habían recibido de sus vencedores:

Cortaron a nos las narices, a otros las orexas y manos y un pie, y luego les curaban con aceite hirviendo las heridas; ahorcaron y hicieron esclavos a otros, y a los que salieron ciegos y mancos, de haber visto la sancta vission de Santiago, muy bien

...> no deja a aquél dar un solo paso y que hostiga al otro hasta cansarlo y dar con su humanidad en el suelo; triunfo que celebraban con grande algazara los vencedores [...]» para después llevarlo ante los Reyes.

⁹ Estos últimos párrafos que relata Tello, son el origen de una leyenda en Tonalá, que continúa transmitiéndose y es muy semejante a lo que menciona él, y dice: «que quedaron muchos muertos y heridos, mucha matanza, mucha gente desarrapada y los que quedaron heridos andaban por el pueblo pidiendo dinero, vestidos con garras y con unas cara horribles, todas con llagas por las heridas».

hostigados los enviaron a sus tierras, y fue tal el castigo, que hasta el día de hoy volvieron a la Ciudad.¹⁰

La gente de la ciudad siempre entendió que vencer a los indígenas fue obra del cielo porque *era imposible vencer tantos enemigos* (sin la intervención de Dios, del apóstol y de los ángeles). Para los españoles, esta fue una de las batallas más maravillosas que tuvieron en tierras de la Nueva España y de la Nueva Galicia, y sobre todo la más milagrosa por haber vencido a un numeroso ejército indígena, con tan poca gente ibérica (Tello, 1973: 232).

Para los indígenas fue el inicio de luchas por una ideología y cultura distintas a la que practicaban. Después de lo acontecido, el gobernador mandó llamar a Diego Orozco, le otorgó un caballo, armas y le encomendó los pueblos de su hermano, caído en la batalla, que eran *los de Mezquituta y Moyagua*. Además, le pidió que fuera como su hermano, trabajador y emprendedor, a lo que él se comprometió (Tello, 1973: 232). Este párrafo da luz para responder el por qué en la región sur del estado de Zacatecas existe la representación de *tastoanes*, en las poblaciones de Moyahua, en las Mezquiteras y en Jalpa.

Continúa el relato diciendo que el día de San Miguel, después de la batalla, los españoles se reunieron en la Casa Fuerte y que salieron de ahí con el pendón que tenían y la cruz, llevando la imagen de San Miguel al altar, para celebrar la misa muy temprano, terminando la celebración:

¹⁰ Los acontecimientos que ocurrieron en la historia de la fundación de Guadalupe se hicieron leyendas con el paso del tiempo. Una de ellas es cuando Dios mandó a Santiago a apaciguar a los *tastoanes*, que eran animales de la sierra, es decir, gente salvaje, empezó a luchar contra ellos. Con su espada les cortaba brazos, manos orejas, cabezas, pies o narices. Por todo lo que hizo, Dios se enojó y mandó nuevamente a Santiago que bajara a la tierra a poner remedio a todo el destrozo de personas, y lo que hizo el Apóstol fue pegar a los cuerpos algunas partes de los animales. A unos les puso cabeza de un animal, a otro de otro diferente, hasta que completó todos los cuerpos de los *tastoanes*.

Sobre el missal y ara consagrada, hicieron voto de tener por patrón de aquella ciudad, al señor San Miguel y hacerle altar particular, y en memoria de esta tan gran victoria, sacar cada año su pendón (Tello, 1973: 233-234).

MOROS Y CRISTIANOS

En contraparte, la danza de moros y cristianos, de la que se desprendió en parte la danza de los tastoanes, fue el resultado de las constantes Cruzadas que tuvieron los iberos al oriente de España durante la época medieval en el siglo XII (Warman, 1985: 15-17).

Al parecer, la representación de moros y cristianos tuvo su origen en Aragón, cuando Ramón Berenguer IV, conde de Cataluña contrajo nupcias con Petronila, la reina de Aragón en el año de 1150, y durante los festejos se fingió un combate entre moros y cristianos (Warman, 1985: 15).

Ésta fiesta viene siendo una representación teatral del enfrentamiento de dos bandos: el cristiano y el moro. En algunos lugares de España, como en Xixona, se tiene registro de un acta capitular de 1791 donde se solicita permiso para realizar las evoluciones de dichos grupos, que tenían lugar en la calle.

En Xixona, la fiesta se lleva a cabo en tres actos tradicionales. El primer día se presentan las fuerzas de los dos bandos desfilando por delante los cristianos representados por la cruz, seguidos por la fuerza atacante de la Media Luna. Cada uno está encabezado por un capitán que porta la insignia de la media luna. En el segundo día tiene lugar un combate entre los dos bandos. Los cristianos retroceden hasta su castillo ante la arcabucería mora, y entonces se presenta una embajada mora para solicitarle la rendición de la fortaleza, lo que finalmente consiguen. Al tercer día, un moro es apresado por sus compañeros, por haberse convertido a la fe de Jesucristo por amor a una cristiana. Juzgado como traidor es condenado a muerte, fusilado y enterrado por el bando moro. Más tarde los cristianos recuperan el castillo tras la intervención milagrosa de San Bartolomé y San Sebastián. Enseguida desfila el bando moro seguido del cristiano, momento en el que presentan a los capitanes y abanderados del siguiente año. La fiesta concluye con una procesión a los patronos de la ciudad (Garrigos Sirven, 1999, el autor es cronista de la ciudad de Xixona).

La tradición de festejar a los moros y cristianos continúa en ciertos lugares de Europa. En estas representaciones, el triunfo final de las tropas cru-

zadas se resuelve gracias a la intervención de las potencias celestiales como en Ontinyent, España; les favorece el Cristo de la Agonía, en Alcoi o Banyeres les ayuda San Jorge a los cristianos, en Bocairent tienen como santo intercesor a San Blas o como en Fontanars de los Alforins, la Virgen del Rosario (Gandía Vidal, 1999).

En dicha danza se hace de la guerra un juego, y se agradece de la liberación la presencia mahometana a los santos patronos, que aparecen en las solemnes celebraciones lúdicas y religiosas de esta tradición.

REPRESENTACIÓN DE MOROS Y CRISTIANOS EN AMÉRICA

Existen fuentes que mencionan que los españoles hacían esa misma representación como parte de las diversiones que acostumbraban. La primera referencia de una representación en América fue hecha por Bernal Díaz del Castillo, que dice que en el año de 1524 o principios de 1525, Cortés y su compañía iban de México rumbo a las *Hibueras* para llegar a Coatzacoalcos encontrarse con la gente que él mismo había enviado. A su llegada, le hicieron un gran recibimiento «[...] con arcos triunfales y con ciertas emboscadas de cristianos e moros, y otros grandes regocijos e invenciones de juegos [...]» (Díaz del Castillo, 1990: 568).

En el año de 1539, Motolinía presenta la primera descripción de moros y cristianos en México, relatando la celebración de *Corpus Christi* en Tlaxcala, donde se iba a representar la conquista de Rodas, pero se determinó presentar la conquista de Jerusalén (Sevilla, Rodríguez y Cámara, 1983: 219-220). De manera similar, la farsa que hacían del enfrentamiento entre ambos bandos se podía organizar en una u otra representación de conquista que se quería para la ocasión. Una vez que el indígena conoció el tema principal de se las ingenió para presentar su propia versión e interpretación de conquista y escribirla en los coloquios de tastoanes.

En la Nueva España, los moros y cristianos se escenificaban en los intermedios de las corridas de toros y para la celebración del «Corpus Cristi, se vendían máscaras de moros y cristianos» (Warman, 1985: 39).

En las actas de cabildo de Guadalajara, aparece un acuerdo, con fecha del 26 de abril de 1608, para los festejos del recibimiento al presidente de la Audiencia. Después de visitar el pueblo de Analco, se programó una corrida

de toros que, como dice Warman, incluía la danza de moros y cristianos. El acta dice: «[...] después de venydo en la misma plaza, haya un juego de cañas y se corran toros y las demás fiestas que pareciere hacer las ordene don Diego de Padilla, alcalde ordinario desta ciudad, [...] comisionado de las fiesta» (López, 1984: 39).

Por cierto que la música que perdura en la danza de los tastoanes son sones llamados *el torito*, *el toro* y *el medio toro*, que podrían ser secuelas de la participación de esta danza en las corridas de toros.

FUENTES QUE MENCIONAN LA DANZA DE LOS TASTOANES

Entre las fuentes está la crónica que escribió fray Antonio Tello en el año de 1646, que si bien no es del todo confiable por las fechas y acontecimientos que en ocasiones confunde, él estuvo en contacto con acervos primarios y con gente longeva que sobrevivió a la conquista y que sabía de los acontecimientos por sus padres.¹¹

La obra de Tello hace mención de la danza de los tastoanes cuando se refiere a la batalla de Guadalajara-Tlacotlán en la que aparece Santiago:

Salió del medio de ella un hombre a caballo blanco, con una capa colorada desvenaynada en la mano derecha, echando fuego, y que llevaba mucha gente consigo de pelea, [...] y los quemaban y cegaban, [...] ellos eran los que contaban que se había aparecido Santiago. Este milagro lo representan cada año los yndios en los pueblos de la Galicia (Tello, 1973: 227-228).

Matías de la Mota Padilla escribió en 1742, teniendo como fuente principal a fray Antonio Tello, que en la población de Mezquitán:

se celebraba anualmente, con el nombre de Tastoanes y en honor del Santo Santiago, por los indígenas del lugar [...] (Mota Padilla, 1920: 62).

¹¹ Es también de los pocos acervos que se conocen y se pueden recurrir en la Biblioteca Pública del Estado, que guarda celosamente escritos tan importantes como los de Tello, entre otros.

En honor a la memoria de la batalla que tuvieron en Guadalajara-Tlacotlán, se dice que Santiago aparece para defender a los hispanos:

Y siendo así que los españoles fueron los favorecidos, son los indios los que desde entonces hasta hoy celebran sin interrupción la memoria, conservando la tradición de esta victoria que parece nuestra, y los indios tienen por suya [...] [donde] al acometerles el figurado Santiago, [los tastoanes] caen en el suelo y vuelven a levantarse, repitiendo la escaramuza con donaire y celeridad hasta que se le rinden (Mota Padilla, 1920: 62).

El periódico tapatío *Juan Panadero*, del 5 de Agosto de 1880, menciona la diversión de los tastoanes que tuvo lugar en esa ocasión en Mezquitán.

Esta fiesta de los tastoanes considerada «digna de salvajes» por los articulistas Victoriano Salado Álvarez de *El Correo de Jalisco* y Rafael de Alba del periódico *El Heraldo*, fue objeto de estudios para Alberto Santoscoy por la petición que le hizo del general Ramón Corona, a raíz de que llegó a Guadalajara el antropólogo estadounidense Fredericf Starr, que se había interesado en el ritual de los tastoanes (Santoscoy, Salado y de Alba, 1950).

El general también gobernador de Jalisco, intrigado por la situación, ordenó la investigación de la fiesta de los tastoanes, concluida en la obra de Santoscoy y publicada en el año 1889, en los *Apuntes Históricos y Biográficos Jaliscienses*, considerando a la fiesta como digna de ser conservada (Santoscoy, 1984: 422).

En 1950 fue publicada una controversia que sostuvieron reconocidos periodistas de finales del siglo XIX en Guadalajara. Entre ellos aparece Alberto Santoscoy —colaborador de revistas y diarios de la época como *Juan Panadero*, el *Diario de Jalisco* y *El Mercurio*, del que fue director—, Victoriano Salado Álvarez —fundador del periódico *El Correo de Jalisco*— y Rafael de Alba, director de *El Heraldo*. Los dos últimos, estuvieron contrapunteando lo que Santoscoy escribía sobre los tastoanes, a través de artículos en *El Correo de Jalisco* y en *El Heraldo*; esto ocurrió entre el 3 de agosto hasta el 1 de septiembre de 1895 (Santoscoy, Salado y de Alba, 1950).

Entre los trabajos más recientes que se han hecho acerca de la danza de los tastoanes están *Los Tastoanes de Nextipac* por Ramón Mata Torres, publicado en 1987; *La Fiesta de los Tastoanes* —sobre el del poblado de Jocotán—,

escrito por la antropóloga Olga Nájera Ramírez, en 1997, que aborda sobre todo el carácter mestizo de la fiesta, editado por la University of New Mexico, Albuquerque; también se publicó de Agustín Yáñez, «Santiagos y Tastoanes», en *Por tierras de la Nueva Galicia*. Otras investigaciones que abordan el tema son las de Jesús Jáuregui, *La disputa por los tastoanes a fines del siglo XIX* (2002, Secretaría de Cultura Jalisco), y de Enrique Bustos Pulido, *Los tastoanes* (2001). Igualmente, Guillermo de la Peña (1998 y 2002) ha publicado artículos sobre la fiesta de los tastoanes, principalmente sobre la resistencia cultural que en ella se simboliza. El trabajo más reciente es el de *Tastoanes de Tonalá*, en prensa, de la autora que escribe el presente.

Recientemente, distintos articulistas de periódicos e investigadores sólo hacen una descripción muy superficial de la danza de los tastoanes, mencionando algunas leyendas y comentarios.

Se ha dejado de lado la investigación de las fuentes directas de la tradición, como los organizadores y participantes más ancianos que han conservado la tradición oral de sus antecesores y han guardado celosamente lo que aprendieron de los abuelos.

LA DANZA DE LOS TASTOANES

La danza es un arte vivo, originado por un hecho social e histórico. Es además una práctica colectiva que sobrevive o cambia al paso del tiempo, parte de la identidad y del fortalecimiento de los pueblos para la conservación de tradiciones y valores nacionales.

Las poblaciones indígenas que se localizan en Jalisco tenían una amplia variedad de danzas que se realizaban de acuerdo a la época del año, que podían ser de carácter ritual o profano. Algunas danzas de las más antiguas que han sobrevivido hasta nuestros días son las del sur de la entidad, como la de los *Sonajeros*, la de los *Paixtles*, la de los *Xacayacates* y la del *Caballito*, que es de la región de Los Altos, además de la de los tastoanes, considerada como una de las más antiguas e importantes de Jalisco (UNED, 1992: 238-239).

La expresión que da Santoscoy al referirse a la danza de los tastoanes es muy importante porque realmente «no es una simple danza, sino que se representa en ella una escena histórica [...] por las circunstancias de la fiesta» (Santoscoy, 1984: 416).

Asimismo, enfatiza un conflicto en la comunidad al no poder disponer de sus propias tierras y la resistencia de los indígenas a nuevos regímenes políticos y religiosos, representados de alguna manera en la imagen del patrono del pueblo, considerado como traidor por no responderles favorablemente a sus necesidades. Se le denomina *corrida* cuando Santiago cueera o varea a los tastoanes o también le llaman *jugada de los tastoanes*, que vendría siendo lo mismo que la *corrida*, o cuando intercambian golpes con sus garrotes. Santoscoy dice que en Mezquitán solía «frecuentemente interrumpirse [...] la danza al encuentro de los tastoanes con Santiago», que montado a caballo visitaba las casas del pueblo. Al encontrarse Santiago y los tastoanes intercambiaban golpes de una parte y otra, pero al escaparse Santiago, la danza continuaba (Santoscoy, 1984: 411). Esto denota una división de actos en esta representación así como los diferentes nombres que lleva la danza.

SANTO SANTIAGO: PATRONO DE ESPAÑA Y DE LA NUEVA GALICIA

Una de las celebraciones religiosas más importantes en las poblaciones es la del patrono del pueblo. El 25 de julio de cada año aparecen los tastoanes para honrar a Santiago. Sin embargo, no sólo se presentan en esta fecha, también forman parte de la fiesta del patrono propio de cada lugar: la danza de los tastoanes es parte de las festividades para honrar al abogado o abogada de su pueblo.

El apóstol Santiago es bien conocido como patrono de España. Y en las crónicas de la conquista de México se relata que llegó a aparecerse en los momentos más difíciles, cuando los españoles lo invocaban para pedir su ayuda en situaciones de peligro para sus vidas, al llevar a cabo la empresa de conquista y colonización, teniendo como meta evangelizar las tierras descubiertas.

Entre los ibéricos se habla de la tradición de Santiago, que convirtió a España a la cristiandad en el siglo I. Esta tradición se extendió cuando otra, más tardía, afirmó su milagrosa aparición al lado de las huestes católicas durante la guerra de la reconquista de España.

Así, con la fama de un guerrero, Santiago Matamoros fue adoptado por innumerables parroquias de la península como su santo patrono (Metropolitan Museum of Art New York, 1990: 344).

Posteriormente, fue recordado como el santo que los protegía de cualquier situación difícil. Durante la conquista del Nuevo Mundo, fue Santiago quien acompañó a los españoles en sus cruzadas para ganar tierras para la corona española, y fue con ellos que llegó a México el culto al apóstol guerrero.

EL APÓSTOL EN TIERRAS DE LA NUEVA ESPAÑA

Bernal Díaz del Castillo, relata en su obra *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1990), cómo los españoles invocaban la ayuda de Santiago Apóstol en sus expediciones por el Nuevo Mundo. La primera ocasión sucedió en el año de 1519, cuando Hernán Cortés y su tropa llegaron al río que ellos nombraron Grijalba y que se conocía por los naturales como Tabasco. Allí, los indígenas les presentaron batalla a los españoles que todavía no habían tocado tierra. La escena que describe Díaz del Castillo es como sigue:

En aquella lama estaba Cortés peleando, y se le quedó un alpargato en el cieno que no le pudo sacar, y descalzo el un pie salió a tierra, y luego le sacaron el alpargato y se calzó. Y entre tanto que Cortés estaba en esto, todos nosotros, ansí capitanes como soldados, fuimos sobre ellos nombrando a Señor Santiago, y les hicimos retraer (Díaz del Castillo, 1990: 74).

Más tarde, los conquistadores pidieron nuevamente a Santiago que los ayudara en la batalla de Tlaxcala en 1519, donde Cortés lo invocó clamando «¡Santiago, y a ellos!», derrotando a los naturales comandados por Xicotenga. Igualmente, cuando Cortés mandó pacificar la provincia de Chiapas, estando capitaneando Luis Marín, se percató de que eran tantos los contrarios que animó a sus compañeros gritándoles «Ea, señores, ¡Santiago y a ellos!»; o cuando el capitán Gonzalo de Sandoval estuvo en la provincia de Chalco, donde le esperaron gente de campaña, y se escuchó una vez más el grito de guerra de los españoles (Díaz del Castillo, 1990: 140, 378, 521).

Al leer a Díaz del Castillo se vuelve evidente que los conquistadores tenían una profunda devoción al apóstol. Algunos de ellos llegaron a México vistiendo el hábito de Santiago. Como españoles, el nombrarlo era tener de inmediato su segura protección, porque a pesar de la valentía con que luchaban los indígenas, la mayoría de las veces se replegaban o huían derrotados.

APARICIONES EN EL REINO DE LA NUEVA GALICIA

De acuerdo a la crónica de fray Antonio Tello, escrita en el año de 1642, en territorio de la Nueva Galicia, el apóstol Santiago se apareció en tres ocasiones. La primera de ellas fue en tierras tonaltecas en 1530, y correspondió a la primera batalla que sostuvieron los españoles y sus aliados los tlaxcaltecas e indígenas que se les iban uniendo, con los indígenas de los pueblos de Coyula, Zalatlán y Tonalá. Acerca de esta batalla, Matías de la Mota Padilla relata que:

Confesaron después los españoles haber sido esta batalla una de las mas memorables por el aprieto en que se hallaron, y muchos testificaban que habían visto a Santiago, y de los indios muchos dijeron haber visto a un hombre en un caballo blanco en el aire, que les hacía poner en fuga: tres horas duró el combate, y se hallaron mas indios mexicanos y tarascos muertos, que plebeyos de los pueblos referidos (Mota Padilla, 1920: 41).

La segunda aparición de Santiago sucedió en el año de 1535, en la villa de Tlacotlán, también en un enfrentamiento bélico:

Les acometió a los españoles una gran conspiración de yndios caxcanes, tecuexes y zacatecos, en que murieron muchos yndios y algunos españoles, y se les apareció el apóstol Santiago, segunda vez, y les ayudó, con que salieron del peligro, y duró mucho tiempo, y cada día tenía grandes rebatos (Tello, 1968: 302).

En esos momentos, Tlacotlán era la tercera sede de la villa de Guadalajara y los combates entre españoles e indígenas eran más constantes, debido a que estaban en los inicios de la conquista y colonización de tierras occidentales.

Por tercera vez, Santiago hizo su aparición en la villa de Guadalajara en el año de 1536, cuando los españoles llegaron del norte, precisamente del Teúl, después de un enfrentamiento con los indígenas. La intranquilidad reinaba en Guadalajara-Tlacotán, que pronto fue azotada por los naturales de lugares circunvecinos. Tello relata:

El mismo día vinieron infinidad de yndios después de vísperas a pelear con nuestros

españoles, los cuales, saliendo al encuentro a los yndios, vieron visiblemente al apóstol Santiago y a los ángeles, que peleaban en su favor (Tello, 1968: 318).

Respecto a esta batalla, existe una leyenda en la que se señala que los habitantes de la villa de Guadalajara fueron sorprendentemente atacados por los indígenas de Nochistlán. José Trinidad Laris relata que los españoles, entonces, cargaba sobre ellos más bien con arma blanca que con arcabuz, porque habían sido sorprendidos cuando secaban al sol la pólvora. Al volver del ataque encontraron en la Casa Fuerte a un número considerable de indios, principalmente de tlatoanis

Ciegos y vestidos con las casacas que han encontrado, luchando con una divinidad invisible. Los españoles al interrogar a los indios sobre lo que sucedía, éstos señalaron que al estar quemando eso, que los españoles llaman Apóstol, había salido un hombre montado en un blanco caballo y peleando con ellos los dejara en aquel estado (Laris, 1923: 1).

Desde el siglo XVI, en los pueblos de tradición indígena fue muy común la devoción a santos que están vinculados a las entidades sagradas autóctonas, asociadas con figuras de animales, que la mayoría de las veces sustituyeron a espíritus del pasado, que se han *nagualizado*, identificados no solamente con formas animales, sino también a fenómenos atmosféricos (Báez-Jorge, 1998: 163), como los rayos, meteoros, torbellinos de viento, polvo y agua.

Para evitar el sincretismo, desde el año de 1585, el Concilio Provisional Mexicano prohibió:

Que se esculpieran o se pintaran en los retablos imágenes de animales como caballos, ni serpientes ni culebras ni el Sol ni la Luna como se hace en las imágenes de San Bartolomé, Santa Martha, Santiago, Santa Margarita; porque aunque estos animales denotan la proeza de los santos, las maravillas y milagros que obraron [...], estos nuevamente convertidos no lo piensan así [...] porque como sus antepasados adoraban estas criaturas y ven que adoramos las imágenes santas deben entender que hacemos adoración también a los dichos animales y al sol y a la luna [...] (J. Llaguno, citado en Báez-Jorge, 1998: 197).

Esta prohibición se mantiene hasta nuestros días, ya que la iglesia católica está en desacuerdo con estas costumbres híbridas que más tienen que ver con lo impío, que con el espíritu cristiano.

Sin duda, hubo una transfiguración simbólica en tierras americanas respecto al caso de Santiago patrono de España. A medida que los franciscanos estuvieron tratando de realizar la evangelización, introdujeron la imagen del apóstol, que visto con los ojos del indígena, sustituyó la imagen del espíritu guardián que ya tenían por la imagen del apóstol y su *espíritu* o nual, es decir, su caballo.

PERSONAJES DE LA DANZA

Los personajes pueden variar un poco dependiendo el lugar, pero en general se observan primeramente los personajes más numerosos de la danza de los tastoanes, que son precisamente los que le dan el nombre a la danza. Protegidos por su máscara, estos hombres se transforman en valientes guerreros para enfrentarse con su contrincante; se identifican rápidamente porque llevan una máscara humana con facciones exageradas que aparecen atravesando algún animal como culebras, lagartijas, alacranes, ratones o arañas. Usan además un tocado de cerdas largas de cola de caballo como peluca y traen como arma un garrote de madera.

Santiago es el personaje que pretende dominar a los tastoanes sosteniendo una batalla con cada uno de ellos. Puede vestir de blanco o pantalón de mezclilla con camisa blanca, una banda roja cruzada por el pecho, botas vaqueras, fajo piteado y sombrero texano o de charro. Porta una espada y una vara con la que los golpea con mucha fuerza, y cuando aparece monta su caballo.

El Verdugo aparece como uno más de los tastoanes, pero se distingue porque siempre está al frente de todos, paseando de un lado a otro y dirigiendo a los tastoanes, marcando el orden de los que siguen por actuar.

El Moro hace las veces del verdugo, pero se distingue porque porta una vestimenta brillante en negro o rojo, trae sombrero y cubre su cara con un velo del mismo color.

El Perro o la Perra es muy fácil de identificar porque su máscara es diferente a las demás, simulando a un perro, y siempre trata de estar junto a Santiago.

Los Reyes portan máscaras que representa a los tres Reyes Magos. Sus atuendos son de colores brillantes y muy vistosos, y usan en la cabeza coronas de latón. En el sur de Zacatecas, además del Santiago y los tastoanes, tienen a los personajes de el Viejo y la Vieja.

Este drama popular ha sido medio de entretenimiento desde el siglo VII hasta nuestros días. Tal es el caso, en que la misma gente durante la representación se identifica o siente simpatía hacia cierto personaje.

La fiesta de los tastoanes es una conmemoración en la que todo mundo participa. Además de los actores de la danza, hay quienes se organizan para los festejos religiosos durante el novenario: unos preparando las misas, otros los rosarios, las peregrinaciones o la organización de los juegos pirotécnicos, y hay quien brinda apoyo económico; pero, la mayoría del pueblo interviene como espectador. Siempre hay una actividad para todos: los fotógrafos, la prensa, la televisión, los aficionados o los investigadores que se reúnen a presenciar año con año la ancestral danza de los tastoanes como elemento cultural que identifica a una región.

ATUENDO DE LOS PERSONAJES

El vestuario de los personajes de la danza se ha transformado de acuerdo a las necesidades del grupo y a la usanza o modas de la época y del lugar. Esto ha sido notorio en las tres a cuatro últimas décadas del siglo XX, en las cuales la ropa de los personajes ha cambiado constantemente y han aparecido artículos sintéticos para sustituir los artículos naturales. Otra de las causas de sus mutaciones es la carestía económica por la que atraviesan los participantes y muchos de ellos lo que quieren es aparecer en la representación sin darse cuenta de que el atuendo muchas veces no cumple con los accesorios tradicionales.

Los datos más antiguos que tenemos respecto al atuendo de los personajes en la danza de tastoanes en los alrededores de Guadalajara, los proporciona Matías de la Mota Padilla, quien dice que los tastoanes eran «indios vestidos a usanza de los gentiles antiguos». Esto hace recordar la vestimenta que usaban los indígenas a la llegada de los españoles, algo similar a la indumentaria que utilizan los danzantes en las romerías a la Virgen de Zapopan, al igual que los tastoanes del siglo XVIII, que van «armados con sus chimales (rodela), y macanas (como espadas)» (Mota Padilla, 1920: 62). Mota Padilla

omitió referirse a la máscara del tastoan, siendo que es uno de los accesorios indispensables en la representación, o tal vez no la usaban entonces.

El arma del tastoan es un garrote con una férula que protege la mano del tastoan, hecha de vaqueta o de otro material plástico que algunas veces se adorna con colas de vaca. Este *palo* es el resultado de la unión del escudo y el palo ofensivo unido en uno mismo. Evoca el armamento que tenía el guerrero mexicano, que se componía esencialmente del escudo redondo o *chimalli*, hecho de madera o de cañas, cubierto de plumas y de adornos en mosaicos o en metal precioso y de macanas de madera «(macquahuitl) con cuchillos de obsidiana, que producía heridas terribles» (Soustelle, 1983: 209). Santoscoy menciona que obtuvo información por fuentes fidedignas, sobre cómo era la indumentaria de los tastoanes de Mezquitán a mediados del siglo XIX y dice que los trajes de los representantes no eran tan miserables,

Pues en aquel entonces los que vestían los actores eran de raso o terciopelo, con galones de oro y plata finos y hasta con encajes (Santoscoy, 1984: 413).

Ya para 1889 la indumentaria de los tastoanes había cambiado. Entonces usaban «grandes casacas de colores chillantes, de corte igual al de frac» (Santoscoy, 1984: 411), que abotonaban por delante, y traían también «un calzón corto»,

De color, abierto en sus extremidades inferiores, como usan las «calzoneras» nuestros campesinos de las haciendas, les cubre hasta media pierna, dejando descubierta la otra media hasta llegar al pie, calzado con zapato de grandes orejeras, hecha de vaqueta o becerro, o más toscamente aún, con huarachis, cactlis o sandalias (Santoscoy, 1984: 411).

Al terminar el siglo XIX, en Mezquitán cada uno de los danzantes esgrime en la mano derecha una espada de madera y en la izquierda lleva un escudo de cuero o una tableta de madera (Santoscoy, 1984: 411).

En sus inicios, la danza de tastoanes estuvo más identificada con el indígena que con el español, por lo tanto conservó la vestimenta autóctona pero, a partir del momento en que el indígena fue obligado a usar el pantalón encima

del calzón blanco antes de entrar o permanecer en las ciudades o en los pueblos importantes que fueran cabecera municipal, los personajes, además de Santiago, adoptaron un vestuario de acuerdo al que usaba la gente de la ciudad.

Al iniciar el siglo XX, Santoscoy señala que no se le podía pedir al indígena que representaba a los tastoanes que vistiera a la usanza del siglo XV:

Fuera mucho querer, pedir a la rusticidad de nuestros ignorantes indígenas que vistieran como a un paladín de la Tabla Redonda a Santiago, haciéndole llevar una armadura de las que sólo se encuentran ya en los museos; y exigirles también que los demás representantes portasen el tlilmali, el maxtlatl y como guerreros el ichchahuepilli y el macahuitl (Santoscoy, 1984: 422).

MÁSCARA TASTOANERA

La máscara de tastoan, junto con la cabellera de abundantes cerdas de caballo que cubre su espalda, es la parte fundamental del atuendo que lleva el danzante. De esta manera personifica a un guerrero valeroso que se enfrenta a contraataque con Santiago, que *cuere*a fuertemente a todo los tastoanes con varas.

Se tiene conocimiento que desde finales del siglo XIX y a principio del XX, las máscaras de los tastoanes eran fabricadas en barro y vaqueta. Así lo afirma Santoscoy cuando menciona aquellos «enormes mascarones de barro o de cuero [...] [que] cubren los rostros de los danzantes». Actualmente, se siguen haciendo máscaras de barro para los tastoanes. Sin embargo, la máscara de vaqueta que se hace para la danza ha sustituido casi totalmente a la máscara de barro, ya que la vaqueta es flexible, resistente, cómoda y fresca. Cabe mencionar que la máscara de tastoan en el estado de Zacatecas es exclusivamente de madera, y traen como tocado lo que le llaman una *motera* que es una especie de cucurucho del que cuelgan con colas de res.

El atavío con que cubre la cabeza el tastoan es «la peluca», que le sirve para resaltar aún más la máscara. En la crónica de Sahagún aparecen algunas referencias sobre el uso de cabelleras largas que adornaban con ricas plumas, esto en el valle de México. Entre los mexicas se vestía un hombre de Tlaloc que «llevaba una cabellera hasta la cinta, esta cabellera estaba ingerida con la carátula» (Sahagún, 1997: 118), al igual como la peluca que llevan las máscaras de tastoan en la actualidad.

Antes de la llegada de los españoles a América, la cabellera larga tenía un simbolismo particular: los cabellos largos en un varón eran una señal de valentía, atributo que quedó representado en el tocado que lleva la máscara de *tastoan*.

MÚSICA TASTOANERA

En el día del santo patrono, la música de *chirimía* entona melodías alegres, porque aunque tiene sonos tristes, ese día toda la música es festera.¹² La música es una expresión popular que está presente en esta región: los sonos y ritmos ya tradicionales se siguen transmitiendo a las nuevas generaciones y se continúan manifestando en las festividades populares.

La *chirimía* es el instrumento musical que a dueto con el tambor acompaña la danza de los *Tastoanes*. Cuentan algunas crónicas europeas del renacimiento que la *chirimía* participaba en fiestas de los patronos, en eventos públicos y populares con música del pueblo, siendo éste instrumento introducido por los militares y sus descendientes en la Nueva España. Posteriormente, fueron los misioneros evangelizadores quienes realmente la difundieron (Atlas Cultural de México, 1988: 72).

Algunos sonos para la danza de los *tastoanes* han sido compuestos o arreglados por los mismos músicos *chirimiteros* que tocan para reanimar la fiesta. A través de generaciones se han heredado e interpretado las melodías por lo que son ya del dominio popular. Los intérpretes de esta música son cada vez más difíciles de encontrar en los pueblos aledaños a Guadalajara.

Los sonos que se tocaban en el siglo XIX para la fiesta de los *tastoanes* de *Mezquitán*, no tuvieron más que desprecio como lo expresó Santoscoy: «si es que aquella música salvaje tiene algún compás». Sin embargo, la música que ha llegado hoy en día es rítmica y acompañada, es marcial, alegre y melancólica, según lo que va requiriendo la representación.

Los sonos que se interpretan en los *tastoanes* se tocan de acuerdo al acto que acompañan. Cada son es reconocido por el danzante, por eso la mú-

¹² En España, a la música que se toca en la *danza de moros y cristianos*, se le denomina *festera* y no *festiva*, por lo cual se determinó denominarla así por su importante influencia en la *danza de los tastoanes*.

sica es imprescindible para llevar el orden en la interpretación. Además, para los músicos que tocan chirimía es agradable tocar sones porque para ellos son melodías fáciles de identificar y de modificar con improvisaciones en el momento que lo deseen.

Las melodías que se tocan en la danza de los tastoanes es lo que se le denomina *música de sustitución*, porque se usó en cierto momento para no perder la tradición. En este caso, se sustituyeron los sones pero se conservaron los nombres; a la vez, la música es coreográfica, es decir, sirve para acompañar la representación y tiene nombres de acuerdo a lo que están ejecutando. También, las piezas musicales que se tocan para la danza de los tastoanes llevan nombres que se relacionan con la tradición legada por los frailes franciscanos en diferentes épocas; como la música de *Pasión*, que se tocaba en los atrios y era costumbre que la chirimía tocara en lo alto de la torre o de las iglesias, para imitar el llanto de la Virgen de los Dolores en los viernes de cuaresma, como se escucha actualmente en algunos templos de la zona metropolitana. Otra es el *Alabado* que fue impulsado por Antonio Margil de Jesús en el siglo XVIII, e impuesto posteriormente a la tradición de cantarlo en las labores agrícolas.

LOS COLOQUIOS

Los indígenas aprendieron de los evangelizadores pasajes de la liturgia cristiana a través de las *Pastorelas* —o coloquios de pastores—, teatro que utilizaban los misioneros para catequizar, mostrando la representación del nacimiento de Jesucristo. Se les llamó coloquios a los diálogos que intercambian los personajes en la representación.

Al parecer, la mayoría de los diálogos fueron escritos por los misioneros en el transcurso de varios siglos. Pero, no hay duda de que los coloquios fueron compuestos y reorganizados por gente de las comunidades o por los dirigentes de la representación. Se puede asegurar que a los coloquios le iban agregando o modificando parte de los diálogos según los acontecimientos históricos que iban surgiendo en su momento.

Sin embargo, con el transcurrir del tiempo, los coloquios se registraron por escrito y esto ayudó mucho para que no se olvidaran los diálogos, que son en parte, los que han llegado hasta nuestros días, pero nunca falta a quién se le ocurra cambiar el guión para hacer más divertida la representación.

La tradición de la danza de los tastoanes ha sido una expresión cultural ligada a la historia de la conquista en la Nueva Galicia y propiamente de la fundación de Guadalajara: lucha de dos culturas, sincretismo de ideologías. Existen elementos importantes para que esta representación no desaparezca y no siga en detrimento. No es el caso de mantener una costumbre caduca o anacrónica, que requiere de evolución para mantenerse vigente. Se trata de considerar la danza de los tastoanes; un monumento colonial, como parte fundamental de nuestro patrimonio cultural.

FUENTES

- Atlas Cultural de México: Música* (1988), México: SEP-INAH-Planeta.
- Ayuntamiento de Guadalajara (1990), *Actas de cabildos de la ciudad de Guadalajara*, vol. II, Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara.
- Báez-Jorge, Félix (1998), *Entre los nagueles y los santos*, México: Universidad Veracruzana.
- Baus de Czitrom, Carolyn (1982), *Cocas y tecuexes, dos grupos de la región Jalisco en el siglo XVI*, Colección Científica, núm. 112, México: INAH
- Dávila Garibi, Ignacio, citado por José Luis Razo Zaragoza (1981), *Historia Temática Jalisciense, parte I: Reino de Nueva Galicia*, Guadalajara: UdeG.
- De la Peña, Guillermo (1998), «Cultura de conquista y resistencia cultural: apuntes sobre el festival de los tastoanes en Guadalajara», en *Revista Alteridades*, año 8, núm. 15, México: UAM-IZtapalapa.
- (2002), «La fiesta de tastoanes», en *Artes de México*, núm. 60, Zapopan.
- Díaz del Castillo, Bernal Álvarez (1990), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México: Editores Mexicanos Unidos.
- Laris, José Trinidad (1923), *Fundación de Guadalajara y los tastoanes*, Guadalajara: Tip. Velasco.
- López, Juan [ed.] (1984), *Actas de Cabildo de la Ciudad de Guadalajara, 1636-1668, Vol. I y II*, Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara.
- Maestro Murguía, Vidal (1993), en *Diario El Informador*, del 18 de octubre, Guadalajara.
- Metropolitan Museum of Art New York (1990), *México, esplendores de treinta siglos*, México: Metropolitan Museum of Art New York.

- Mota Padilla, Matías de la (1920), *Historia de la conquista del Reino de la Nueva Galicia*, México: Talleres gráficos de Gallardo y Álvarez del Castillo.
- Palacio Basave, Luis del Refugio (1988), *Atlixtac, Nuestra Señora de Santa Anita*, Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.
- Razo Zaragoza, José Luis (1981), *Historia temática jalisciense. Parte I: Reino de Nueva Galicia*, Guadalajara: UdeG.
- Ricard, Robert (1995), *La conquista espiritual de México, 1523-1524 a 1572*, México: FCE.
- Sahagún, fray Bernardino de (1997), *Historia general de las cosas de Nueva España*, México: Porrúa.
- Santoscoy, Alberto (1895), Artículo en *El Mercurio*, 1 de septiembre, Guadalajara.
- (1984), «La fiesta de los tastoanes. Estudio etnográfico-histórico», en *Obras Completas, Tomo I*, México: UNED, Gobierno del Estado de Jalisco.
- , Salado Álvarez, Victoriano y Rafael de Alba (1950), «Los Tastoanes, Estudio Etnográfico-Histórico», en *Controversia*, suplemento del núm. 2 de la Revista *Et Caetera*, abril-junio, Guadalajara.
- Sevilla, Amparo, Rodríguez, Hilda y Cámara, Elizabeth (1983), *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala*, México: Premia Editores.
- Soustelle, Jacques (1983), *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, México: FCE.
- Tello, Antonio (1968), *Crónica Miscelánea de la Sancta Provincia de la Nueva Galicia. Libro Segundo, Vol. I*, México: UNED, Gobierno del Estado de Jalisco.
- (1973), *Crónica Miscelánea de la Sancta Provincia de la Nueva Galicia. Libro Segundo, Vol. II*, México: UNED, Gobierno del Estado de Jalisco.
- UNED (1992), *Enciclopedia Temática de Jalisco*, tomo VII Arte, Guadalajara: UNED, Gobierno del Estado de Jalisco.
- Warman, Arturo (1985), *La danza de Moros y Cristianos*, México: INAH.

Repositorios

AIPJ Archivo de Instrumentos Públicos del Estado de Jalisco.

Entrevistas y conversaciones

Miguel Pila, 6 de julio de 1998; Ambrosio López, 11 de junio de 1998; Nicolás Ortega, 13 de febrero de 1998; Asunción Ríos Ruelas, y Aurelio Martínez Corona, en abril de 2000.

Páginas web

Gandía Vidal, Rafael A. (1999) *Apuntes de la historia de nuestros Moros y Cristianos, Ontinyent*, en página web, España.

Garrigos Sirven, Bernardo (1999), *La fiesta de Moros y Cristianos*, en página web, España.



Lic. Francisco Javier Ramírez Acuña
Gobernador Constitucional del Estado de Jalisco

Mtro. Gerardo Octavio Solís Gómez
Secretario General de Gobierno

Sra. Sofía González Luna
Secretaria de Cultura

Arq. Salvador de Alba Martínez
Director General de Patrimonio Cultural

Sra. Patricia Urzúa Díaz
Directora General de Fomento y Difusión

Lic. Luis Manuel Cadavieco Alarcón
Director de Publicaciones

Lic. Ignacio Bonilla Arroyo
Director de Culturas Populares

Sr. Luis Antonio González Rubio
Coordinador Académico del Proyecto
«Las Culturas Populares de Jalisco»



MÚSICA Y DANZAS URBANAS

se imprimió y encuadernó en noviembre de 2005
en Zafiro Editores, S.A. de C.V., Carteros 86,
colonia Moderna, 44190 Guadalajara, Jalisco.

El tiro constó de 1 000 ejemplares.

Diseño editorial: Avelino Sordo Vilchis ~ *Composición tipográfica:* RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL ~
Fotografía: Jaramar Soto en concierto [portada], Agrasánchez Film Archive [p. 4], Leopoldo Méndez
(*Danzón*) [p. 194] Archivo Casasola [p.170], Ma. Guadalupe Rivera [p.210] y Laura González [p. 236] ~
Cuidado del texto: Felipe Ponce ~ *Fotocomposición:* EL INFORMADOR

La música y la danza están llenas de emociones, sentimientos, formas de entender la vida y modos de expresión que en cada contexto adquieren significaciones muy particulares.

En esta obra se reúnen diversos artículos de varios artistas e investigadores sobre las músicas y las danzas de reinvencción urbana que le dan vida a las metrópolis de Jalisco. El recorrido es basto y diverso, incluyendo manifestaciones tales como la canción popular —que se entona desde distintos géneros—, las melodías del canto nuevo y la trova —siempre con su aire narrativo, crítico y propositivo—, el *roll* del rock and roll —innegable movimiento de las juventudes contestatarias—, la música electrónica —de pujante resonancia en estos tiempos—, los bailes de salón —que abarrotaron las pistas de baile durante el siglo xx—, sin olvidar aquellas danzas de intención religiosa que inundan las plazas, los parques, las calles, los atrios.



EL INFORMADOR
DIARIO INDEPENDIENTE

CONACULTA
CULTURAS POPULARES E INDÍGENAS


EDITORIAL AGATA

