ISSN: 2683-314X

Voces de la disidencia. Movimientos sociales y música disruptiva en México

Año 36, Núm. 398 (agosto 2025)



Descargar PDF de la edición

Presentación

Voces de la disidencia. Movimientos sociales y música disruptiva en México. Presentación tlacuachesca
Daniel Murillo Licea
Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
Tlacuaches Eléctricos
Juan Sánchez Brito
Periodista independiente
Tlacuaches Eléctricos

Puntos de encuentro

Sobre la canción política
Guillermo Briseño
Escuela de Música del Rock a la Palabra

Desde adentro... o casi: una revisión somera de las primeras dos décadas del Movimiento de Liberación Homosexual en México. 1971-1988
Juan Jacobo Hernández Chávez
Colectivo Sol, A.C.

Judith Reyes en la banda sonora disruptiva de México en el Siglo XX

Liliana García Sánchez

Investigadora independiente

Las mujeres en la música. Un viaje sinuoso por la historia

Nayeli Stanfield Becerril

Escuela de Música del Rock a la Palabra

La extinción de los Hoyos Fonky

Javier Hernández Chelico

La Jornada

Las otras canciones de la infancia

Juan Sánchez Brito

Periodista independiente

Tlacuaches Eléctricos

Las danzas prohibidas: del vals al reguetón

Tere Estrada

Cantante, compositora y escritora

Raza de Bronce, legado y resistencia

Isela Guerrero Osorio

UAM-Iztapalapa

Tlacuaches Eléctricos

Las pistas musicales y la música disruptiva en los movimientos sociales en México

Daniel Murillo Licea

CIESAS Ciudad de México

Tlacuaches Eléctricos

Antropovisual

Cortometraje *Los auténticos disidentes. Movimientos sociales y música disruptiva en México*

Roberto Torres Casas y Andrés Toledo Martínez

UNAM y DEMO Central de Comunicación

Tlacuaches Eléctricos

Cinemantropos

“Se nos va la vida, compañera”. Una reflexión autocrítica hecha canción.

Héctor Sandoval Sabido

La Brújula Verde

Tlacuaches Eléctricos

Ichan Tecolotl, año 36, Número 398, agosto 2025. Revista de divulgación enfocada en temas de antropología, ciencias sociales y humanidades, con una periodicidad mensual y editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Calle Juárez 87, Col. Tlalpan Centro, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14000, Ciudad de México, México, teléfono +52 (55) 54873570. Página electrónica: https://ichan.ciesas.edu.mx/. Contacto: ichan@ciesas.edu.mx . Editor responsable: Dirección de Vinculación. Responsable de la última actualización de este número: Teresita de Jesús Soria Gallegos. Fecha de última modificación: 21 de noviembre de 2025. ISSN 2683-314X. Las opiniones expresadas por las y los autores no necesariamente reflejan la postura de la institución. Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos aquí publicados, siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

ISSN: 2683-314X

Voces de la disidencia. Movimientos sociales y música disruptiva en México. Presentación tlacuachesca

Daniel Murillo Licea[1]
CIESAS Ciudad de México
Tlacuaches Eléctricos

Juan Sánchez Brito[2]
Periodista independiente
Tlacuaches Eléctricos



Aclaremos algo, antes de que el amable lector entre a echar un ojo y un oído al presente número de *Ichan Tecolotl*. Los trabajos que ustedes leerán aquí están en el marco de un proyecto que tiene un nombre público: *Los auténticos disidentes. Movimientos sociales y música disruptiva en México*.[3] Para efectos de este proyecto, somos un grupo mucho más numeroso que los dos que aparecemos como coordinadores de este número y nos

autodenominamos como *Tlacuaches Eléctricos*. Somos un grupo autoorganizado, autogestivo, que de pronto tiene a una tribu tlacuachesca y a veces se reduce a dos o tres individuos. Pero así funcionan los colectivos sociales y los grupos musicales, también.

Invitamos a los lectores a que conozcan un poco más de este proyecto al consultar el video en donde explicamos un poco más los objetivos y las actividades, en la siguiente liga: https://www.youtube.com/watch?v=S5DF9_mfF2Y. Nos ayudarían mucho si lo comparten, si lo difunden.



Juan Sánchez Brito, Tere Estrada y Daniel Murillo en la presentación del libro *Sirenas al ataque*, 5 de febrero del 2024, en la Casa Chata del CIESAS. Fotograma del video grabado por el Laboratorio Audiovisual del CIESAS

Los dos temas que hemos desarrollado en este proyecto son la música disruptiva y los movimientos sociales y, tal y como se puede ver en el video mencionado, una gran parte de la investigación es la recuperación de la memoria de músicos y activistas que nos hablen de sus vivencias, memorias y opiniones acerca de los contextos sociales y su preponderante actividad como entes políticos y artísticos.



Lista de canciones

Así, en este número abordamos varias aristas relacionadas con la música disruptiva y su influencia en movimientos sociales en nuestro país. Agregamos parte de la lista de canciones que consideramos que son un ejemplo (una muestra mínima) de la conjunción entre la música disruptiva y los movimientos sociales, que el lector puede tener como referencia o escuchar en una pausa de lectura entre artículo y artículo.

Lo que también podemos ofrecer al lector es información alterna, complementaria, en algunos materiales en video que hemos producido y que reflejan (para crear expectativa, sobre todo) algunos testimonios de nuestros entrevistados, que ya forman, también, parte de esta familia tlacuache. Eso que hoy se nombra como “comunicación transmedia”. Consulten los siguientes materiales, por favor. Intercálenlos con la lectura de los artículos que les presentamos. Formen su propio rompecabezas o su propia figura en tercera dimensión. Siéntanse bienvenidos a este especial concierto disruptivo. Estos tlacuaches les aseguran que no se aburrirán. Estos primeros materiales se pueden consultar en:

YouTube: https://www.youtube.com/@TlacuachesEl%C3%A9ctricos

Facebook: https://www.facebook.com/profile.php?id=61581932758081

Instagram: https://www.instagram.com/tlacuacheselectricos/

Queremos dedicar este número a dos de estos tlacuaches honorarios que tuvimos la fortuna de entrevistar y que ya han partido de este plano existencial, ambos en este mismo año: Andrés González Pagés (escritor, editor, corrector de estilo y promotor cultural) y Henri Donnadieu (promotor de la contracultura, de los derechos de la diversidad sexual y dueño del mítico Bar el 9).



Andrés González Pagés (1940-2025)



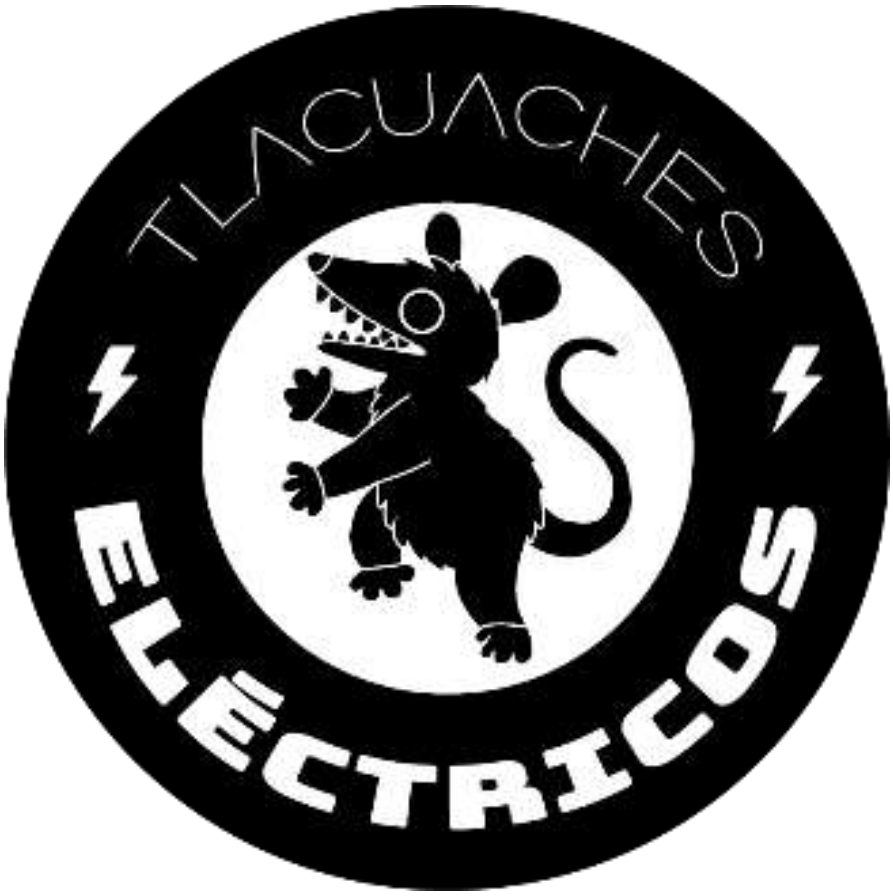
Henri Donnadieu (1943-2025)

Este número de *Ichan Tecolotl* abre la sección *Puntos de Encuentro* con algunas consideraciones relacionadas con la canción política, a cargo del músico y activista Guillermo Briseño. Seguimos con otras consideraciones, esta vez en el orden de un movimiento social desarrollado a lo largo de varias décadas, el de liberación homosexual en México, a cargo de Juan Jacobo Hernández. Continuamos con dos artículos relacionados con la música, el activismo y la presencia de las mujeres: Liliana García Sánchez nos recuerda la música de Judith Reyes, y Nayeli Stanfield hace un recuento histórico acerca de las mujeres y la música. Javier Hernández Chelico nos habla de los hoyos fonky, esos lugares de encuentro contracultural de grupos de rock y bandas urbanas. Juan Sánchez Brito introduce la música disruptiva en relación con las infancias en tanto que Tere Estrada aborda las danzas que se han considerado como prohibidas. Isela Guerrero Osorio recupera el testimonio de un grupo de rock, Raza de Bronce, y Daniel Murillo intenta hacer una primera aproximación a los lazos entre la música disruptiva y los movimientos sociales en México.

En la sección *Antropovisual* exploramos el cortometraje *Los auténticos disidentes. movimientos sociales y música disruptiva en México*, realizado por Roberto Torres Casas y por Andrés Toledo Martínez, en el que se abordan los principales supuestos que han dado pie a encontrar los lazos entre la música disruptiva y los movimientos sociales, atravesados, también, por procesos de los lugares de memoria.

Por último, en la sección *Cinematropos*, Héctor Sandoval Sabido explora y reflexiona sobre los puntos en común del documental de Mariana Rivera, *Mujer. Se va la vida, compañera*, y la canción, del mismo título, de León Chávez Teixeiro.

¡Buena lectura!



Los Tlacuaches Eléctricos somos:

Juan Sánchez Brito, Daniel Murillo Licea, Andrés Toledo Martínez, Roberto Torres Casas, Juan Antonio López Olguín, Virginia Sánchez Machuca, Isela Guerrero Osorio, Carolina Murillo Espinosa, Gisela Morales Licea, Marian Yunes, Joshep Cruz Solís, Ricardo Ávila Ponce, Luis Hernández Eng, Héctor Sandoval Sabido.

1. Correo electrónico: dmurillo@ciesas.edu.mx ↑
2. Correo electrónico: jusanb@yahoo.com.mx ↑
3. El nombre oficial registrado como proyecto en el CIESAS es: *De Tlatelolco a Ayotzinapa. 50 y pico de años de movimientos sociales, rock y música disruptiva en México*. ↑

ISSN: 2683-314X

Sobre la canción política

Guillermo Briseño[1]
Escuela de Música del Rock a la Palabra



Guillermo Briseño en concierto. Fotografía: *Daniel Murillo Licea*, CDMX, 2025

Resumen

La canción política tiene características esenciales que van a contracorriente de la música comercial. En este texto se mencionan algunas de ellas.

Palabras clave: Canción política, activistas, movimiento feminista, zapatismo, luchadores sociales.

Al contrario de lo que ufanamente refieren los cantantes y artistas del ánimo comercial, la canción política no busca que la gente olvide sus problemas, no quiere apaciguar conciencias. Desea convocar, informar, denunciar, relatar, imaginar. Sólo que la canción política no piensa, no camina, no es su palabra musical y dicha sino la de quien hizo la obra. Son los artistas plásticos o dramatúrgicos los que moldean lo suyo, así los músicos y los poetas. Y sí, hay corrientes, pero el carácter de política se lo da a la canción por un lado el autor, y por otro, el público y en especial los activistas, los luchadores sociales, los cuadros más avanzados que son capaces de convertir una canción de cuna, o las mañanitas, en canto de guerra.

Las circunstancias, los sucesos, las coyunturas sociales e históricas son causa y efecto de muchas expresiones de la humanidad para forjarse a sí misma; las canciones son parte de ello, han logrado que se hable de las cosas, se han burlado y han llorado por ellas. En la música, en

la canción, viven las contradicciones y se dicen, se cantan. Hoy día están desatadas las voces. En ocasiones con ideas certeras, documentadas, nutritivas. Otras veces son oscuras, niegan la existencia de los diferentes, desprecian, imponen, repiten, mienten. Todo ello aparece en las canciones; la canción política se da cuenta y lo enarbola. Sus autores lo hacen porque lo necesitan, no porque deje dinero. Por eso la contradicción: en sentido estricto, la canción política es anticomercial, no se trata de cuánto vale, sino cuánto significa.

Sin embargo, para cumplir con su cometido intrínseco tendría que llegar a los oídos de toda la población que tenga la voluntad escuchar, pero el capitalismo ejerce su parte: hay que promover, insistir, ser comerciable, que la gente compre discos, o lo que sea pero que compre; que el artista venda, pero mucho. Si no, no importa, no sirve.

La canción política ha tenido éxitos, son conocidos muchos de ellos, pero es conveniente no olvidar que su origen viene desde que en los versos homéricos la poesía se cantaba. O lo que podemos intuir que los artistas tenochcas o mayas, por citar sólo dos, nos heredan como instrumento de manifestación de algo de lo más digno de la humanidad: el deseo de cambiar la realidad y de inspirarse en los aires de la filosofía y la historia de cada lugar para sonar como el artista quiera, porque es confiable y sabe ser libre de diversas maneras. Como Víctor Jara, por ejemplo.

La canción política va cruzando los escenarios de la historia. Acompañó una rebelión indígena antes y después de 1994. Ha viajado por los sismos y sus tragedias. Está dentro del movimiento feminista: ellas la cantan, la extienden. La canción política que brota de las mejores convicciones ha caminado con las madres y padres de los estudiantes de Ayotzinapa. Está viva. Mientras el tren de la realidad capitalista avanza, el movimiento social progresa, se adapta, estalla. La canción también.

Apéndice

Uno de los principios rectores de la orientación de la canción política es la reivindicación y defensa del patrimonio cultural de cada país. Ese principio está vivo, pero la vida y transcurso de las artes, sobre todo en un país como México, conlleva la asimilación, el sincretismo, la apropiación, incluida la expropiación de las expresiones musicales y literarias para manifestar ahora, sus propias convicciones y motivos de lucha.

Si echamos una mirada a la realidad, muchos de los instrumentos que se usan, inclusive reivindicados como auténticos, son asimilaciones, por ejemplo, de las variantes de la guitarra de los árabes, adaptada y digerida por los españoles y los gitanos y traída a estas tierras durante la cruel conquista. Ahora tocamos bien la guitarra (incluida la eléctrica), la vihuela, la

jarana, el violín, el arpa y hasta el piano. Y por supuesto, instrumentos de viento de todas las familias. Nos apropiamos de ritmos, estructuras y corrientes musicales con sus variaciones a través de las épocas que también son nuestras épocas.

Por otro y el mismo lado, la palabra es la flecha de acción de la canción política; la palabra son las lenguas originarias con las que las comunidades indígenas dicen quiénes son, qué tienen, qué les falta, cómo se explican el mundo. Merecen respeto y el mejor uso de sus aportaciones a nuestra cultura. Pero la palabra que aquí escribo es en castellano, el español que hace 500 años fue clavado en nuestra lengua. Ahora hacemos poesía, novela, ensayo, arrullos, himnos, canciones, y por supuesto canción política. Habrá en ella aires campesinos, aires de la música clásica, la ópera incluida, aires del blues, el rock y el jazz. Mientras el capitalismo exista será válida la crítica marxista. Mientras haya movimientos sociales habrá canción política. Por eso estamos aquí.

Política es la canción
que dice lo que nos duele
que intuitiva se las huele
cuando gobierna un ladrón
Cantar construye opinión
es un impulso que nace
donde la historia se hace
para que nazca el futuro
pues lo único seguro
es la conciencia de clase.

1. Correo electrónico: rockalapalabra@gmail.com ↑

ISSN: 2683-314X

Desde adentro… o casi: una revisión somera de las primeras dos décadas del Movimiento de Liberación Homosexual en México. 1971-1988

Juan Jacobo Hernández Chávez[1]
Colectivo Sol, A. C.



Marcha del Orgullo LGBT+, julio 2024, CDMX. Foto: *Juan Sánchez Brito*

Resumen

Una visión del origen y desarrollo de uno de los movimientos sociales más significativos y de larga duración en México: el de la liberación homosexual, narrada desde dentro del propio movimiento.

Palabras clave: Frente de Liberación Homosexual; Movimientos de Liberación Homosexual/LGBTI+; Lambda; OIKABETH; Fundación Mexicana para la Lucha contra el SIDA.

El Movimiento de Liberación Homosexual/LGBTI+ en México surge de la necesidad de sus actores de reafirmar su identidad, generar, promover y defender cambios en el *statu quo* mediante acciones conjuntas, a través de principios, valores y propuestas comunes. Son actores sociales colectivos, integrados por personas de diferente proveniencia que se unen para, a partir de su identidad y de una problemática compartida, llamar la atención de los actores sociales y del gobierno al que exigen la creación de políticas públicas que hagan frente y atiendan los factores de vulnerabilidad y desventaja social y política que les impiden gozar plenamente de sus derechos humanos. Entre los propósitos enarbolados por los movimientos de liberación homosexual/LGBTI+ en México para alcanzar los cambios a los que aspiraban estaban reclamar la dignidad humana de sus protagonistas y beneficiarios, exigir el acceso y el respeto de sus derechos humanos, civiles y de acceso a la salud, identificar injusticias, denunciar violencia social y gubernamental, y acabar con la indiferencia y la discriminación social asentadas en prejuicios personales —religiosos, desinformados y anti-científicos— que amenazaban el bienestar, la salud y las vidas de las poblaciones LGBTI+.

El primer intento de organización de homosexuales y lesbianas en México se dio entre 1971 y 1973, en el Frente de Liberación Homosexual de México, organizado por Nancy Cárdenas, Luis Prieto Reyes, Carlos Monsiváis y Luis González de Alba, entre otros, inspirados y motivados por el levantamiento violento de homosexuales, lesbianas y travestis ocurridos el 28 de junio de 1969 en el bar *Stonewall Inn* (Blakemore, 2024) en Nueva York. Esta iniciativa organizativa pionera pretendía motivar y crear conciencia entre homosexuales y lesbianas para que abordasen su propia condición homosexual desde una perspectiva no estigmatizante ni culpabilizadora. No se hizo pública en su momento. La discreción era imperiosamente necesaria para salvaguardar la seguridad y la vida de sus proponentes, dado que casi todos sus iniciadores eran miembros del Partido Comunista Mexicano, fuertemente vigilado y perseguido por el Estado en el contexto de la represión y persecución reinante durante la llamada *guerra sucia*, y el partido político era también profundamente homofóbico.

Tras la desaparición del FLH de México en 1973, el Manifiesto *Contra la práctica del ciudadano como botín policíaco* (Lugo, 2021) redactado por Luis González de Alba, Nancy Cárdenas y Carlos Monsiváis y avalado por un centenar de intelectuales, artistas y políticos fue un documento parteaguas y fue la única manifestación pública impresa de la primera etapa del Movimiento de Liberación Homosexual (MLH). Representó en sí una estrategia sustituta para manifestar y denunciar la violencia policíaca, al amparo de una publicación de reconocido prestigio, que les servía de trinchera ante las muy probables represalias gubernamentales. La aplicación del Artículo 2 sobre *Ataques a la moral* de la Ley sobre Delitos de Imprenta (*Diario Oficial de la Federación*, 1917) en su contra, "*por atentar contra la moral y las buenas costumbres*" pendía como espada de Damocles, lo que había desalentado hasta ese momento la denuncia de los abusos de la policía contra los homosexuales y los travestis principalmente. Su publicación en 1975 en el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!* permitió a sus numerosos lectores conocer el *modus operandi* de las fuerzas policiacas cometidos durante las infames *razzias* o redadas. Esta etapa del incipiente movimiento fue determinante para el inicio de la toma de conciencia sobre la dignidad de las personas homosexuales, lesbianas y travestis. Duró de 1971 a 1973 y de ella se derivó una masa crítica de homosexuales y lesbianas que empezaron a dejar atrás las nociones estigmatizantes de que la homosexualidad era delito, enfermedad, vicio o pecado. El papel de estos militantes pioneros sería fundamental en la futura construcción del MLH.

Desaparecido el FLH, el camino para la configuración y aparición pública de un movimiento social y político encabezado por homosexuales, lesbianas y travestis en México fue largo. En 1974, el Grupo SexPol —una iniciativa de reflexión profunda sobre la homosexualidad—, fundado por Antonio Cué, Marysole y Juan Worner Baz, invita a un grupo de homosexuales que habían militado en el FLH, como el propio Cué, a sesiones de psicoterapia bioenergética, desarrollada por Wilhelm Reich (ES.TE.R, s. f.), dirigidas por él mismo, durante las cuales se les preparaba física y mentalmente para enfrentar de manera asertiva el entorno social negativo y homofóbico, liberándolos del miedo y la vergüenza para poder dar la cara abierta y dignamente como homosexuales. Esta preparación dio como resultado la conformación de un núcleo poderoso de hombres homosexuales que, mediante un proceso de varios años de fortalecimiento y reflexión, daría luz al Frente Homosexual de Acción Revolucionaria, FHAR. A partir de su fortalecimiento y cohesión, el grupo logró consolidar la convicción de que sólo mediante la acción pública, enmarcada dentro de un abordaje sexo-político donde los cuerpos representarían una herramienta estratégica de lucha, se podría hacer frente a la homofobia social y gubernamental. Fue durante estos años que se gestó la salida pública de los homosexuales politizados.



El FHAR en la marcha del 26 de julio de 1978. Archivo *Juan Jacobo Hernández*

El FHAR se crea en abril de 1978 con ex-miembros del FLH y de SexPol entre los que destacan Fernando Esquivel Reyes —un joven y aguerrido activista que le da el nombre, inspirado por el *Front Homosexuel d'Action Revolutionaire*, el FHAR francés ("Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (Francia)", 2025)—, Juan Jacobo Hernández Chávez, Ignacio Álvarez Sánchez, Eduardo Calderón, Gustavo López, Francisco Saucedo, y Carlos Toimil Robert, entre otros. El 25 de julio de ese año, tras un desacuerdo con Carlos Monsiváis[2] (Hernández Romero, 2021), que fungía como mentor y acompañante externo del FHAR, el pleno de la asamblea decidió que daría una respuesta a la disputa con el intelectual integrándose públicamente como FHAR dentro de los contingentes de la gran marcha del 26 de julio que conmemoraba el décimo aniversario del inicio del movimiento del 68, que exigía la destitución de altos jefes policíacos represores y la libertad de los presos políticos, y conmemoraba el XIX aniversario de la Revolución Cubana. La alineación del FHAR dentro de las filas de la izquierda definió el carácter de la organización. De manera casi inmediata hacen su aparición el Grupo Lambda de Liberación Homosexual ("Grupo Lambda de Liberación Homosexual", 2024), creado el 28 de junio de 1978, y el Grupo Autónomo de Lesbianas OIKABETH (Luz María M., y Yan María C., 1996). Estas tres organizaciones pioneras se conocen y deciden conformar la Coordinadora de

Grupos Homosexuales del MLH y hacen su debut conjunto el 2 de octubre de 1978 en la Plaza de Tlatelolco conmemorando el décimo aniversario de la masacre de estudiantes por el régimen de Gustavo Díaz Ordaz. Con la salida pública de estas tres organizaciones, da inicio la etapa de la liberación homosexual.



El OIKABETH en la marcha del 26 de julio de 1978. Archivo *Juan Jacobo Hernández*

La salida de homosexuales, lesbianas y travestis organizados en grupos de izquierda en México es un hito histórico que no surge por generación espontánea; sus antecedentes se remontan a la segunda mitad del siglo XIX, un siglo caracterizado por la revolución industrial, la expansión de las ideas liberales y la democracia, la aparición del feminismo, la creación de la psicología y la sexualidad, entre otros, y por la fundación del primer movimiento de liberación homosexual en el mundo, liderado ente otros por Magnus Hirschfeld (visitBerlin, 2024). Es en este siglo que aparecen los términos *homosexual*[3] y *heterosexual*, acuñados por el húngaro Karl-Maria Kertbeny en 1868 (“Karl-Maria Kertbeny”, 2024). El término *homosexua*l se usó públicamente por primera vez en 1869 en una carta abierta dirigida al ministro de justicia prusiano, en contra del párrafo 143 del Código Penal prusiano, que castigaba la homosexualidad y cuyo espíritu punitivo perviviría en el párrafo 175 del Código Penal alemán, derogado finalmente en 1994. La

defensa de Kertbeny afirmaba que la homosexualidad era un estado innato y permanente de las personas (por tanto, no adquirido ni modificable) y contrastaba fuertemente con la idea dominante en la época, que consideraba la homosexualidad como un vicio, una depravación, un pecado o una enfermedad.

La invención de estos términos fue fundamental para la construcción de un sistema que definiera y catalogara las orientaciones sexuales, un fenómeno que no existía en épocas anteriores. Lo que no se nombra no existe y la creación de la palabra *homosexual*[4] dio carta de existencia a todas aquellas personas que anteriormente eran definidas por su orientación sexual de manera abrumadoramente negativa y estigmatizante desde la religión, los códigos penales, la psiquiatría, la biología, la prensa y el imaginario social. Este cambio de fondo en la nomenclatura junto con el enfrentamiento abierto de científicos y académicos contra un gobierno que llamaríamos actualmente LGBTI-fóbico, representa un hito ejemplar para la conformación de los movimientos de liberación homosexual en muchos países —más tarde renombrados como movimientos LGBTI+—, compuestos, organizados y encabezados por personas LGBTI+, que reconocen su carácter sexo-político gracias a los aportes del liberalismo, del movimiento feminista —que inaugura el uso de los cuerpos como instrumento de lucha y de cambio—, y del naciente movimiento de liberación homosexual en Europa.

Cien años después de la creación del término *homosexual* en junio de 1869, un acontecimiento violento cimbró a la sociedad norteamericana: el 28 de junio de 1969 estalló la rebelión del bar *Stonewall Inn.* La noticia reverberó a través de los medios de comunicación y dio la vuelta alrededor del mundo. Este levantamiento se convertiría a través de los años en una fuente de inspiración para el surgimiento de grupos, frentes y organizaciones de liberación homosexual por doquier, como sucedió en México en 1971, aunque “dentro del clóset”, y en Argentina con la aparición pública del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina (Fernández y Queiroz, 2021). Este acontecimiento histórico puntualiza que el movimiento de liberación homosexual, transformado posteriormente en el movimiento LGBTI+, al igual que el movimiento feminista, el movimiento de emancipación racial de la población afroamericana y el movimiento *hippie*, son movimientos que tienen como herramienta central de lucha los cuerpos, el género, la sexualidad, y la raza. El movimiento LGBTI+ desafía el binarismo, la heteronormatividad y la supremacía racial, y da voz y visibilidad a las múltiples maneras de expresión e identidad de género que se manifiestan en los cambios en los ámbitos político, social, cultural y de las costumbres.

La etapa liberacionista del movimiento, representada por los tres grupos pioneros —FHAR, Lambda y OIKABETH— tuvo relativamente una corta vida, de 1978 a 1988. Su declive y deterioro obedece, entre otros factores, a que el ejercicio de la política sexual no pudo asentarse

cabalmente ni ser entendida o aceptada por la mayoría de sus militantes y activistas, lo que representó un obstáculo para obtener los grandes resultados esperados por el MLH: generar cambios sociales, políticos y culturales que favorecieran la inclusión plena de las poblaciones homosexual, lésbica y travesti en todos los órdenes de la vida. En pocas palabras, ser reconocidos como ciudadanos/as con plenos derechos. Para conseguirlos, las tres organizaciones, con pocas variaciones, utilizaban las rígidas estrategias políticas de las izquierdas, asumiendo con ello que así podía capitalizarse su compromiso por generar y sostener los cambios que empezaban a vislumbrarse por ejemplo, en una variación paulatina en el abordaje de la homosexualidad y los homosexuales en los medios tradicionales de comunicación; el cese de las redadas; una mayor apertura y aceptación social de las nuevas maneras de percibir la homosexualidad, etc.

Sus cuadros de activistas y militantes enfrentaban dificultades y retos para lograr integrar, de manera coherente con sus principios, los temas de género, orientación sexual, sexualidad diversa. El FHAR y los colectivos derivados de su disolución en 1981, fueron las organizaciones que tardaron más en entender sus limitaciones. En Lambda y OIKABETH se hacían esfuerzos por alinear el discurso sexo-político con las estrategias de lucha política tradicionales. Estas divergencias estratégicas generaron disputas irresolubles entre los grupos, debilitando el impacto social y político que podían tener y ocasionando deserciones de cuadros valiosos. En medio de las tensiones entre Lambda y el FHAR, en 1984 Juan Jacobo Hernández y Rafael Manrique Soto de Colectivo Sol redactaron un panfleto al que titularon *Eutanasia al Movimiento Lilo, pero ya!*, donde criticaban fuertemente la pérdida de los objetivos liberacionistas, denunciaban la figura del «gay uniformado» y la asimilación de los activistas a un sistema que desvirtuaba las exigencias originales del MLH (Hernández y Manrique, 1984).

En estas condiciones de enfrentamiento, vulnerabilidad e incapacidad para resolver conflictos internos entre los grupos y sus liderazgos la llegada del SIDA a México en 1983 sorprendió, pese a que los militantes gay ya tenían noticias a través de la prensa gay norteamericana de una nueva enfermedad que se presentaba principalmente en hombres homosexuales. La actitud en aquel entonces fue creer que sólo afectaba a homosexuales norteamericanos “promiscuos” que inhalan nitrito de amilo —conocido popularmente como *poppers* (GTT-VIH, 2022)—. La “estrategia” para prevenir la enfermedad era simple: no tener relaciones sexuales con norteamericanos. Sin embargo, la realidad era otra: el SIDA ya se encontraba desde 1982 en plena colonización silenciosa y mortal de los cuerpos. El miedo y la preocupación se incrementaron cuando empezó a ser visible en amigos, amantes y personas allegadas. En 1983 el Instituto Nacional de Salud Pública, INSP, da cuenta de la presencia del SIDA en México (INSP, 2020), aunque es hasta 1985 que la Secretaría de Salud declara la epidemia del SIDA por vía sexual y sanguínea.

La paulatina desarticulación de los grupos creadores del MLH y la devastación por muerte o enfermedad de sus militantes a causa del SIDA provoca un debilitamiento de las intervenciones sobre la homosexualidad de los activistas, y el abandono y virtual desaparición de muchos de ellos de cualquier actividad relacionada con el tema. Sin embargo, ese vacío de acciones es llenado casi de inmediato por una masa crítica de militantes homosexuales de los grupos que se vuelcan a la búsqueda de información sobre la naturaleza del SIDA y su dinámica de dispersión. La ola de noticias alarmantes, desinformadas y estigmatizantes de los medios de comunicación sobre el SIDA y la población mayoritariamente afectada, especialmente en la prensa escrita, provoca el resurgimiento con fuerza de la homofobia y la discriminación social, aunadas a la promoción del miedo y la estigmatización de personas afectadas. La campaña de terror llega a extremos de linchamiento, negación de atención médica y servicios funerarios, abandono y expulsión de personas enfermas del seno familiar, despidos laborales, deserción escolar llegando incluso a quema y lapidación de sus casas, entre otras agresiones provocadas por la ignorancia y el miedo prevalecientes.

La respuesta del debilitado MLH se hizo esperar: una alianza de tres grupos de liberación homosexual aún existentes dio origen a principios de 1983 al naciente Movimiento de Lucha contra el SIDA, conformado por el Frente Internacional por las Garantías Humanas de Tijuana, FIGHT, Colectivo Sol, del Distrito Federal, y el Grupo Orgullo Homosexual de Liberación de Guadalajara, GHOL, agrupaciones que representaban y defendían los derechos de los homosexuales, y que concentraron sus esfuerzos en la defensa de la salud y la vida de sus representados.

Si bien el inicio del movimiento de lucha contra el SIDA se debió a la respuesta emergente de la militancia homosexual, surgió un nuevo actor social que tomaría el liderazgo de la lucha: la persona viviendo con VIH-SIDA. Líderes de todas las avenidas sociales se formaron en grupos de autoapoyo cuyas reuniones se realizaban en la Fundación Mexicana para la Lucha contra el SIDA.[5] Preocupados por la falta de acceso a los nuevos medicamentos antirretrovirales (ARV), un grupo de asistentes a esas sesiones, motivados por una conferencia sobre nuevos medicamentos contra el VIH impartida por el doctor Ángel Guerra, se reunieron en un restaurante de la ciudad de México y tras plantearse tres preguntas históricas, *¿Quiénes somos?*, *¿Cuánto somos?*, y *¿Dónde estamos?*, decidieron crear una nueva organización el 23 de octubre de 1996 a la que nombraron Frente Nacional de Personas Afectadas por el VIH, Frenpavih (García, Gutiérrez y Espinosa, 2022).

La creación del Frenpavih, de la Fundación Mexicana para la Lucha contra el SIDA y de múltiples grupos y colectivos emanados del falleciente MLH cuya misión era contribuir conjuntamente a hacer frente a la epidemia del SIDA, sumó los esfuerzos de la sociedad civil

encabezados por las personas afectadas y aquellas viviendo con VIH, que perduran hasta nuestros días.

Entre los aportes alcanzados por las intervenciones de los grupos y los liderazgos del MLH durante sus dos primeras décadas destacan:

> Cambios en la percepción y la respuesta de la sociedad, empezando por las familias, con respecto a la homosexualidad, los homosexuales y las lesbianas.
>
> Debilitamiento del impacto de la prensa amarillista y de nota roja en el imaginario social con respecto a la homosexualidad y a las personas transgénero, e incremento de periodistas, reporteros y editores de medios de comunicación con una visión renovada y no estigmatizante de la diversidad sexual y de sus miembros.
>
> Cese total de las redadas y la persecución consuetudinaria de las fuerzas del orden y relaciones e intercambios ente autoridades y grupos LGBTI+ para concientizar a los agentes del orden.
>
> Creación de instituciones gubernamentales para combatir la discriminación (Conapred, Copred).
>
> Proliferación de estudios, investigaciones académicas, tesis profesionales y libros de divulgación y análisis sobre las temáticas LGBTI+. Apertura de cursos y materias relacionadas con las temáticas LGBTI+.
>
> Enriquecimiento en el ámbito cultural y artístico con la instauración de la Semana Cultural Gay, creada por José María Covarrubias, el Festival Internacional para la Diversidad Sexual, FIDS, abundantes creaciones culturales, literarias, artísticas y de espectáculos (“José María Covarrubias”, 2025; SIC, 2022).

Quienes atestiguamos y formamos parte del nacimiento y desarrollo del Movimiento de Liberación Homosexual/LGBTI+ en México y aún sobrevivimos, tenemos una tarea pendiente: escribir desde adentro su historia, tarea a la que estamos encomendándonos.

Referencias

Blakemore, Erin, (2024, 24 de septiembre). How the Stonewall Uprising Ignited the Modern LGBTQ Rights Movement. *National Geographic*. https://education.nationalgeographic.org/resource/how-stonewall-uprising-ignited-modern-lgbtq-rights-movement/

Diario Oficial de la Federación (2021). Ley sobre Delitos de Imprenta. Diario Oficial de la Federación, 12 de abril 1917. Última reforma publicada en DOF 20-05-2021. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/659166/Ley_sobre_delitos_de_Imprenta.pdf

Escuela Española de Psicoterapia Reichiana (ES.TE.R) (s. f.) "Las psicoterapias corporales: a partir de Wilhelm Reich". https://esternet.org/articulos/las-psicoterapias-corporales-a-partir-de-wilhelm-reich/

Fernández Galeano, J. y Queiroz, J. (2021). Agosto de 1971, nace el Frente de Liberación Homosexual de Argentina. *Moléculas Malucas. Archivos y Memorias fuera del margen*. https://www.moleculasmalucas.com/post/agosto-de-1971

Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (Francia) (2025, 3 de junio). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Frente_Homosexual_de_Acci%C3%B3n_Revolucionaria_(Francia)&oldid=167760040

García Murcia, M., Gutiérrez Ramírez, A., y Espinosa García, I. (2022). La sociedad civil organizada y la lucha contra el SIDA en México, 1983-2004. En García Murcia, M., Mendoza-Pérez, J. C., y Salinas Hernández, H. M. (coords.), *Los efectos sociales del VIH y el SIDA en México. Cuatro décadas de pandemia* (pp. 25-66). Universidad Nacional Autónoma de México / Historiadores de las Ciencias y las Humanidades.

Grupo Lambda de Liberación Homosexual (2024, 14 de junio). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Grupo_Lambda_de_Liberaci%C3%B3n_Homosexual&oldid=160747254

Grupo de trabajo sobre tratamientos de VIH (GTT-VIH) (2022). *Poppers: ¡infórmate y reduce riesgos!* [Folleto]. https://www.gtt-vih.org/files/active/1/GTT_infodrogas_2022_poppers.pdf

Hernández, J. J., y Manrique Soto, R. (1984*) Eutanasia al movimiento lilo pero ya!* (Folleto). Archivado en https://x.com/juventud80smx/status/1408458715879985155

Hernández Romero, M. H. (2021). Vestidas para marchar. Travestismo, identidad y protesta en los primeros años del Movimiento de Liberación Homosexual en México, 1978-1984. *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México, 7*(1), e582. https://doi.org/10.24201/reg.v7i1.582

Instituto Nacional de Salud Pública (INSP) (2020, 10 de noviembre). *El inicio de la epidemia de sida en México*. https://www.insp.mx/avisos/el-inicio-de-la-epidemia-de-sida-en-mexico

José María Covarrubias (2025, 11 de marzo). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Covarrubias&oldid=166029807

Karl-Maria Kertbeny (2024, 16 de diciembre). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Karl-Maria_Kertbeny&oldid=164167440

Lugo, G. (2021, 1 de julio). Abriendo el ropero. Charla sobre el primer manifiesto homosexual, iniciativa de Nancy Cárdenas, Luis González de Alba y Carlos Monsiváis. *Gaceta UNAM,* (5221). https://www.gaceta.unam.mx/abriendo-el-ropero/

Luz María M., y Yan María C. (1996). Una experiencia dentro de los grupos lésbicos en México. *Fem, 20*(163), 26-32. Archivado en https://archivolesbico.yanmaria.org/70s/1977/pdf/Una-expreriencia-dentro-de-los-Grupos-Lesbicos-en-Mexico%2C-decada-70-Lesbos-y-Oikabeth.pdf

Sistema de Información Cultural-Secretaría de Cultura (SIC) (2022, 20 de diciembre). *Festival Internacional por la Diversidad Sexual*. https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=festival&table_id=915

visitBerlin (2024). *Magnus Hirschfeld: El alma de la comunidad queer*. https://www.visitberlin.de/es/magnus-hirschfeld-das-institut-fuer-sexualwissenschaften

1. Correo electrónico: juanjacobo.hernandez@gmail.com ↑
2. En los primeros meses tras su formación, el FHAR se manifestaba de manera implacable contra expresiones que denigraban a los homosexuales. En este tenor, la aparición en Proceso en julio de 1978 de la entrevista que Anne Marie Merger realizó a Roberto Cobo con motivo de su papel como La Manuela en el filme de Arturo Ripstein *El lugar sin límites*, generó indignación y dos de los dirigentes del FHAR, Fernando Esquivel y Juan Jacobo Hernández enviaron a la redacción una vitriólica carta protestando por los dichos del actor. Monsiváis se indignó y nos reclamó airadamente ninguneándonos por ofender a "*una gloria nacional a quien la mismísima hermana del presidente había entregado la Diosa de Plata por su actuación*". La respuesta fue salir públicamente como FHAR el 26 de julio en las filas de la izquierda. ↑
3. Homosexual es un término híbrido construido a partir de dos palabras: *homo*, del griego que significa igual; y *sexu*s del latín, que significa sexo. Heterosexual a su vez, proviene del griego *hetero*, diferente; y del latín *sexus*, sexo. Véase: https://www.reddit.com/r/etymology/comments. f.x832q/homosexual_greek_and_latin_roots/?tl=es-419&tabId=related https://www.reddit.com/r/lgbt/comments/zp8nz4/what_exactly_does_the_term_heterosexual_or_hetero/?tl=es-419&tabId=related ↑

4. El término *homosexual* incluía en sus orígenes a hombres homosexuales y bisexuales, a lesbianas y a travestis. Con el tiempo ha progresado en el acrónimo LGBTI+ que busca visibilizar con su propia letra inicial a las demás orientaciones, identidades y expresiones de género subsumidas en ese término. ↑

5. Véase la página de FUNDASIDA, https://www.fundasida.mx/. ↑

ISSN: 2683-314X

Judith Reyes en la banda sonora disruptiva de México en el Siglo XX

Liliana García Sánchez[1]
Investigadora independiente



Judith Reyes en Ébano, San Luis Potosí, ca. 1940. Autor no identificado. Colección particular de Judith Reyes, cortesía de su hijo, Josué J. Alarcón Reyes

Resumen

Judith Reyes, compositora, cantante y activista, Hubiera cumplido cien años el pasado 2024. En este artículo se señalan algunas de los rasgos más significativos de esta cantante y un breve recuento de su producción musical y de su vida.

Palabras clave: Canción política, nueva canción latinoamericana, música popular, corrido, crónica musical.

En marzo de 2024 pasado celebramos el centenario del natalicio de Judith Reyes (Ciudad Madero, Tamaulipas, 22 de marzo de 1924), a 16 años de la publicación de *Judith Reyes, una mujer de canto revolucionario. 1924-1988* (Red-Ez, 2007, 2008 y 2011), con base en entrevistas con León Chávez Teixeiro, Francisco Barrios, Elia Crotte, Alberto Híjar, Enrique Ballesté, quienes me llevaron su hija Magaly,[2] a Carlos Montemayor (fallecido en febrero de 2010), y a músicos y artistas como Ismael Colmenares, Manuel Rodríguez y Enrique Cisneros "El Llanero Solitito", fallecido en marzo de 2019. Una memoria que continuó nutriéndose con recuerdos de Gabino Palomares, Fernando Morán, Oralba Castillo Nájera, miembros del grupo teatral político "Mascarones", y una parte de la familia Reyes Hernández, en Tamaulipas, Monterrey, Puebla, Veracruz, Toluca, Querétaro, la Ciudad de México y Atlanta, Estados Unidos. Josué, el único de los hijos de Judith con vida, reside en Mexicali, Baja California y agradezco su apoyo con los derechos de autor.

A través de los caminos de Judith, podemos comprender qué cambia y qué permanece, y por qué, en el mundo de la canción social mexicana durante la segunda mitad del siglo XX. Desde su compleja sencillez, sin pretensiones personalistas, Judith conocía la dimensión de su legado por virtud de un elemento esencial: la construcción del sujeto popular revolucionario, que explica el maestro Alberto Híjar Serrano. Construcción en la que no caben la fama ni la "popularidad" concedidas por la industria y el mercado, pero sí la dada por los sujetos, esas "masas" que Michael Hardt y Antonio Negri llaman multitud en su potencialidad de movilización y de igualdad en la diferencia, y en contraposición con la connotación que el capital quiere dar a los públicos y a lo popular (Hardt y Negri, 2004).

Conocida como "La Tamaulipeca", autora de la "Parranda Larga" cantada por su amigo Jorge Negrete, fundadora de la Sociedad de Autores y Compositores (SACM), exitosa en la XEW, con discos grabados del repertorio ranchero popular, pudiendo haber tenido una carrera lucrativa como cantora comercial en los años 40, Judith dio un giro radical a su camino, al unísono de la muerte de su querido "Charro Cantor", cuando se hizo periodista y la vida la llevó a Chihuahua, donde se identificó con los campesinos de Santo Domingo, localidad casi olvidada que luchaba exigiendo la efectividad del Reparto Agrario. No más canciones de borrachos y amantes ardidos, Judith hizo una promesa a aquellos campesinos: "Voy a escribir sobre sus problemas y lo voy a escribir cantando. En adelante, escribiré canciones con sabor a historia". Entre sus primeras canciones vemos la impronta de aquella promesa: el "Corrido de Santo Domingo", "Huapango a Cuba", "Los Rebeldes", "Con los Chicanos", "La Salinidad", "Poder Negro", "Rebeldía Rural", y "Corrido a Sandino", escritas entre 1960 y 1964. Pronto se hizo amiga de Álvaro Ríos, Arturo Gámiz, Pablo Gómez y la familia Gaytán, y no faltaría el "Corrido a Arturo Gámiz" en 1965, en honor a sus compañeros y amigos de la Unión General de Obreros y Campesinos de México (UGOCM), a la que Judith perteneció y cantó.

La otra cara de la patria. Tiempo y memoria

Firmado en la ciudad de Reggio Emilia durante su exilio en Italia, Judith narra su difícil caminar desde la infancia hasta el año 1970 en este libro autobiográfico. Es clara la certeza sobre el poder de la memoria; su libro cierra con una frase contundente: "Hice este escrito, que los mexicanos conocerán, si no hoy, mañana... la marcha de la historia es implacable".[3]

Además de *La otra cara de la patria*, Judith escribió *El corrido. Presencia del juglar en la historia de México* (Universidad Autónoma de Chapingo, 1997), y *El cantar materialista de la historia* en 1986, que permanece inédito, en donde establece las bases teóricas de su labor política como compositora; es un gran pendiente la edición de este libro.

Al recordar sus vivencias Judith reconstruye la imagen de una época, de una sociedad, de una determinada izquierda y de sí misma con mirada autorreflexiva. Obtenemos así una suerte de triple espejo temporal: el pasado que recuerda Judith; el presente desde el cual ella habla (el exilio), y el momento desde el cual interpretamos su testimonio.

La otra cara de la Patria es fuente de múltiples voces y silencios, sólo visibles a la vuelta de años de haberlo leído y confrontado con la fuente oral, documental, bibliográfica y musical. Lo que un sujeto de izquierdas calla suele revelar conflictos, traumas, duelos, modos de protección, y formas de resistencia clandestina ante un Estado vigilante y represor armado de muerte y "orejas". Lo que Judith omite en su libro constituye vetas valiosas de investigación, y lo que en 1970 tuvo que ser callado por seguridad propia y colectiva, años después alude a inminentes ámbitos de estudio sobre la violencia de Estado y la represión. No en balde Judith fue secuestrada, torturada y hostigada para que dejara de componer canciones; o para que volviera a ser la inofensiva "Tamaulipeca", pero su espíritu era irreductible, por eso tampoco se dejó etiquetar en la "protesta":

> Las canciones que yo hago se originan en una necesidad de expresarme. Surgen de la realidad que estoy viviendo. Si se atribuye a éstas contenido social o político, es por mi vinculación con este tipo de problemas que forman parte de mi mundo. No considero representar esa corriente —a la que no soy ajena— pero, si así fuera, no es a mí a quien corresponde decirlo. (en Gill, 1967)

En la década de los setenta Judith atestigua un panorama cultural que cambia rápidamente, donde se discute "la nueva canción latinoamericana", el folclor y el rock. Reflexiona sobre la idea de la "vinculación con las masas" en una charla con Daniel Viglietti en septiembre de 1974,

en la casa de Rubén Ortiz del grupo Los Folkloristas; fue transmitida en el programa "El Tímpano" para *Radio El Espectador* de Uruguay, y puede escucharse en la red.[4] Daniel y Judith se habían conocido en la Casa del Lago de Chapultepec, durante la campaña mexicana contra Pinochet a la que Daniel fue invitado por Beatriz Allende. Reproduzco unos fragmentos de lo que manifestó "la cantora militante de México":

> En una ocasión alguien me decía "Pobre de Judith Reyes, pues hace el esfuerzo por hacer su canción, lo malo de ella es que no tiene vinculación con las masas, por eso nadie la conoce" [...] varios compañeros creen que porque cantan en un auditorio con 10 mil o 100 mil gentes, están vinculados con las masas, esto no es tener vinculación con las masas; esto es hacer el show [...] la vinculación con las masas, considero que es cuando tú participas con ellos en sus luchas, que estás penetrado, fundido a ellos. De otra manera solamente somos el que está actuando [...] En una ocasión, salta alguien del público y me dice "Judith, ¿me permites que cante una canción?", "Sí cómo no, ven, anda, aquí está la guitarra", viene y se pone a cantar y empieza a palmear la gente, a zarandearse y todo, y le digo yo "Continúa", "No —dice—, lo único que yo quería es que la gente estuviera animada"; le digo "¡Pues ya me jodiste mano!", "¿Cómo que te jodí?" "Claro —le dije—, porque yo quiero un auditorio atento, que me escuche y no un público que se esté zarandeando allí, porque no es eso lo que yo vine a hacer aquí." Yo quiero entregar un mensaje o recoger una impresión, un comentario, saber qué piensan, qué problemas tienen, establecer un diálogo entre ellos y no hacer el show, entonces ¿qué es lo que yo quiero hacer, qué quiere hacer Judith Reyes?, ¿quiere hacer arte, quiere hacer canción, quiere hacer el show o quiere hacer política?, yo, Judith Reyes quiero hacer política. (en Viglietti, 1974)

Lo cual cumple al pie de la letra. En estas palabras encontramos implícito el proyecto épico y didáctico que ella llevaba a cabo y que me interesa establecer en la trascendencia de su obra.

Desde las filas de la "Nueva Canción Latinoamericana" denostaban una obra que juzgaban "panfletaria", pero Judith era deliberadamente panfletaria. Para la cantautora el estilo musical del corrido implica un mensaje social claramente transmitido, más allá de virtuosismos, una característica sobre la cual Alberto Híjar señala:

> Las capacidades musicales y de versificación en Judith son quizá limitadas, pero son deliberadamente limitadas. Esa combinación de la sencillez, de ir al grano y ser directa, es precisamente su interés fundamental. Por eso ella no eludió el panfleto, sino al contrario, de eso se trataba. (entrevista personal, enero de 2006)

A Judith no le importaba ser calificada de “panfletaria”, ni se consideraba cantora “de protesta”. León Chávez afirma:

> El problema de sus “críticos” es que ella hace canción política, la cual sitúa a las personas ante su propia realidad —un asunto del arte—, por lo cual, toma partido. Y esto fue lo que realizó Judith. Una obra que desde su origen ha formado parte de la vida del pueblo y de su lucha contra la opresión. (entrevista personal, 2006)

Las limitaciones musicales de Judith se remitían al terreno académico, porque en el terreno técnico y sentimental, escuchar la voz de Judith, era conectar con el sentimiento popular, “puro poder de la naturaleza”, en palabras del periodista Raúl Silva (2011).

En enero de 1967 Judith fue entrevistada por el periodista Ricardo Piña, de la revista *Sucesos*.[5] Ella recuerda su época de La Tamaulipeca y su transformación en la pionera del canto social mexicano:

> Encontré que La Rielera, La Cucaracha y La Adelita, aunque son preciosas ya no tienen que ver con nuestros problemas; son de otra época. Entonces empecé a cantar la historia actual de los problemas que afectan principalmente a los campesinos. (en Piña, 1967: 54-57).

Cuenta cómo preparó una serie de canciones para promover al Frente Electoral del Pueblo (FEP), realizando por primera vez una campaña electoral “cantada”. Este número de *Sucesos*, contiene también un artículo confrontativo y radical del periodista Mario Gill, que critica el perfil mercantilista de la canción social para finales de los años sesenta (y principios de los setenta) y rescata la figura de Judith como una “musa auténtica” de los cantos populares.

> Los jóvenes compositores y cantantes de los Estados Unidos e Inglaterra [...] han comercializado y capitalizado el descontento y el dolor de las masas. Judith lo interpreta, lo alienta, lo orienta hacia la lucha, hacia la rebeldía y el combate, que es el único camino que la clase dominante le ha dejado a los pueblos (Gill, 1967:69).

Ante esta capitalización del dolor popular crece la postura de Judith, desde su manera de relacionarse con el público, un público particular y a la vez universal.

Sones y corridos en la sangre. Pedagogía de un proyecto épico

> Hago un llamado a los compositores mexicanos para que dediquen su música al mundo en que vivimos; el pueblo sabrá responder si nos ocupamos de sus problemas.
> (Judith Reyes, 1967: 56)

Observando su discografía, vemos que Judith da un nuevo sentido a los géneros tradicionales del cantar popular mexicano con un doble propósito: divulgar lo que está pasando en el momento para informar, y dejar un precedente a las generaciones futuras; una suerte de *Historia mínima de México* en canciones.

A los cantos de la Revolución Mexicana corriendo por sus venas, se suman el son y el huapango que le vienen por la parte materna. Judith emprende una valoración del corrido por su calidad testimonial, como forma de resistencia, integrando en su carácter épico las luchas de trabajadores, campesinos, obreros y estudiantes. Reivindica el papel histórico del corrido, y amplía su reducida temática de amores rotos, borracheras y parrandas largas, retomando su esencia épica. La concepción de Judith sobre el corrido contradice a voces consagradas en el tema; para ella, el corrido se relaciona con los cantares prehispánicos y de resistencia colonial, que el fuego y la espada de los invasores españoles destruyeron casi en su totalidad:

> Lo primero que hubo en la cultura Nahuatlaca para conservar la memoria de los hechos fue el cantar. Es también lo que más ha pervivido. Hoy día el corrido mexicano no es sino el sucesor de aquellas sagas rítmicas de los antiguos. Se cantan hechos, se fija el tiempo, se alude al lugar (Reyes, 1997: 40).

Establece así una diferencia tajante entre el corrido mexicano y el romance europeo, al que algunos atribuyen el origen del corrido. Judith explica las diferencias desde un ánimo descolonial, y una lectura de lucha de clases:

> Los protagonistas o personajes del romance, eran reyes, príncipes, caballeros y damas de la nobleza [...] en cambio en el corrido siempre encontramos la hazaña o tragedia de un luchador social de origen campesino, la mayor parte de las veces anónimo, pobre, valiente y caudillo. [...] El romance se apoya en el honor imperial, el corrido en la lucha contra el honor

> imperial. Cada uno hace la exaltación musical de la clase que lo genera. (Reyes, 1997: 46).

Con el poder comunicativo del corrido, Judith desarrolla su proyecto épico y didáctico: transmitir el mensaje y fijarlo en la memoria colectiva. Por eso había que arengar antes y después de cada canción; había que exponer el contexto que motivaba la composición; por eso nunca cedió a las ofertas monetarias a cambio de abandonar sus convicciones.

Cantar en el llano, en la sede sindical, en el campamento, a orillas del latifundio a ser tomado, a pie de carretera, en los reductos mismos de resistencia, entre la gente, para congregarla, para levantar el ánimo de lucha. Así lo explica Enrique Ballesté:

> Una cosa que es importante en la canción social: su inmediatez, y su transición rápida con el tiempo, no es una canción que busque prolongarse en el tiempo porque cambian las circunstancias sociales de la misma historia y la canción, ya se acabó. Es decir hay que hacer otra, y otra, por eso son así los corridos. (entrevista personal, febrero de 2006)

Lo Popular

“Lo que concierne al pueblo, le pertenece, le es propio, hace impresión sobre él, usado entre el pueblo, bueno para él [...] implica e instituye un lugar de enunciación. Es una palabra que abre el discurso, lo autoriza como poder por una toma de palabra” (Bolleme, 1986: 53).

La voz de la desgracia suele ser inaudible, pues está entre las voces de la marginalidad, la discriminación y la violencia; este es otro aspecto radical de Judith: su capacidad de transmitir la carga emotiva de los acontecimientos, mediante lírica y tremendas modulaciones de voz, la enunciación de la desgracia, ser portavoz de anhelos y angustias. Justo en el momento en que Judith se comunica con el pueblo es que éste puede reconocerse, “la escritura es convocación o recordación, a la vez para los otros que para sí” (Bolleme, 1986: 130).

La lírica de Judith Reyes se entiende también como “escritura de la desgracia”, otra dimensión poco estudiada de lo popular. Son elocuentes títulos de canciones como “Tragedia de la Plaza de las Tres Culturas”, “Marcha de los caídos”, “Canción de los desaparecidos”, “Corrido del incendio al campamento 2 de octubre en Iztacalco” o “Lamento Latino”. Escribir para encarar la desgracia y sanar; también para reír y burlarse del represor (“Gorilita Gorilón”, “Los restos de don Porfirio”). Mario Gill complementa esta percepción de la desgracia, una vez que Judith la toma entre sus manos:

> En las canciones de Judith no hay fatalismo ni derrotismo, ni menos aún resignación; hay odio a los opresores, furia y agresividad, pero también hay acentos dulces y tiernos de mujer, cuando canta el dolor del pueblo vietnamita, los sufrimientos del pueblo colombiano, cuando canta a la paloma de la paz [...] El caso de Judith Reyes es tal vez único, sería difícil encontrar otra artista de raíz popular tan honda. (Gill, 1967)

"Protestar cantando", expresión que conjuga una forma de participación política con una práctica artística en el terreno de un trabajo popular. Para unos, la militancia y por tanto el papel de la música popular consistía en el hecho de asistir a tocar a una fábrica en huelga. Para otros, significaba un tema intelectual, resarcir el "olvido sistemático de la memoria histórica colectiva por parte de las propuestas musicales de moda de la industria cultural" (Velasco, 2004: 75). A fin de cuentas, el papel del cantor popular, en cualquiera de sus opciones políticas e ideológicas, es mostrar la movilidad de las fronteras entre la música erudita o "culta" y la música popular. Así lo reflexiona Mario Gill:

> Naturalmente, la oligarquía y la prensa a su servicio han hecho el vacío a esta artista del pueblo en nombre de una seudo cultura musical, que por cierto nunca ha podido hacer vibrar el alma popular por la razón de que el pueblo no ha podido asistir a los Conservatorios de Música, ni formar una discoteca para escuchar a los grandes clásicos. Estos abnegados servidores de una clase social putrefacta son los que desprecian e insultan a Judith y condenan al pueblo por no saber interpretar a Stravinski o a Debussy. (Gill, 1967)

Un canto libre

¿Qué ocurrió al final de los años setenta y principios de los ochenta para que a un canto como el de Judith se le fuera abandonando gradualmente? El territorio natural de su canto era el campo, la lucha campesina, las clases subalternas, en especial rurales. Los nuevos escenarios urbanos representaron un reto, no sólo para Judith sino para el cantar tradicional en general.

> De hecho podríamos considerar que ahorita, casi está enterrada. Y eso es lo que les sucede a todos los juglares realmente populares, como Chicho Sánchez Ferlosio. La idea es aplastarlos. La misma banda que supuestamente debería levantarlos, los hunde por

> envidias, por incapacidad. Yo creo que esa es la situación de ella. (León Chávez, entrevista personal, 2006)

Como señala Chávez Teixeiro, es necesario rescatar este entendimiento que se requiere, en específico, para las artes vinculadas a las luchas populares. Artes concebidas y realizadas en la inmediatez, por su contexto de violencia y desposesión. En la entrevista que le hizo para *Sucesos*, Mario Gill observó la reacción vehemente de Judith al preguntarle si hacía canciones por encargo o solicitud de alguien. Su respuesta define la concepción que ella tenía de su quehacer: para ella, creatividad y "encargo" son nociones opuestas, pues "no se pueden crear necesidades por encargo".

La obra de Reyes constituye una crónica musical de la Guerra Sucia en México y de la Guerra Fría en Latinoamérica, desde lo rural y lo urbano, canta también a cada lucha latinoamericana, demostrando su internacionalismo. Los colonos del Campamento 2 de Octubre en Iztacalco actualmente guardan con orgullo la memoria de la lucha por el espacio urbano y los servicios básicos. Judith vivió ahí, compartiendo pérdidas y logros, y grabó un disco dedicado a estos colonos titulado *Iztacalco*; ahí falleció y fue velada en diciembre de 1988.

Aún debemos a Judith un lugar justo en nuestra historia, plagada de cultura patriarcal y misógina, que no concebía a una mujer que además de lucir con orgullo su origen campesino, se plantaba sin miedo lo mismo ante el ejército o un funcionario que ante el presidente de la República, para con su voz combatir, y con su inteligencia construir, en decidida invitación a no olvidar.

Ismael Colmenares nota que Judith enarboló algunas demandas reivindicadoras de la mujer, como igualdad de género, equidad política, condiciones democráticas en la participación de decisiones (desde la familia hasta la sociedad), y que son el resultado principal de una práctica (entrevista personal, 2005).

Hoy nos corresponde rescatar el mensaje en su profundidad desde la vigencia de sus canciones. Esta insistencia en descolonizarse como ella hizo, descolonizar el arte y el conocimiento, hacerlo para todos, es por la necesidad de transformar la ira, la desesperación y la indignación en imaginación, en ideas, en creatividad colectiva como forma de resistencia, pero también como sentido esencial de la vida.

Una mujer que vivió la desesperanza de una nación en la que creyó hasta el final. Partícipe y cronista de las caídas cruentas, de las pérdidas irreparables, las partidas sin regreso, los incansables peregrinajes, el olvido, el exilio. En su cuerpo se llevó la memoria de torturas y

enfermedades, el cansancio de haber criado a sus tres hijos con la sola ayuda generosa de su madre, Dolores.

En mi recorrido por los caminos de la voz y la guitarra de Judith Reyes me encontré con una pregunta de Magaly, su hija mayor: “¿Quién cantará tu historia?” Sigue haciendo falta el Corrido de Judith Reyes.

La cantora nos heredó un registro musical que se suma a la crónica contemporánea de la resistencia y la defensa de la dignidad humana. Su canto y su lucha estuvieron con lo mejor de aquella izquierda: con la UGOCM, con la guerrilla de Chihuahua, con el Partido de los Pobres, con la Unión de Comuneros Emiliano Zapata (UCEZ), entre tantos más. De ahí que si Judith viviera, estaría cantando en los territorios zapatistas, en los plantones del magisterio; cantaría caminando al lado de las madres y familias buscadoras de desaparecidos, habría corridos suyos dedicados a los 43 estudiantes de Ayotzinapa, estaría cantando contra las necropolíticas que nos cosifican, nos matan y nos desaparecen, contra el extractivismo y los caciquismos del siglo XXI.

Discografía de Judith Reyes



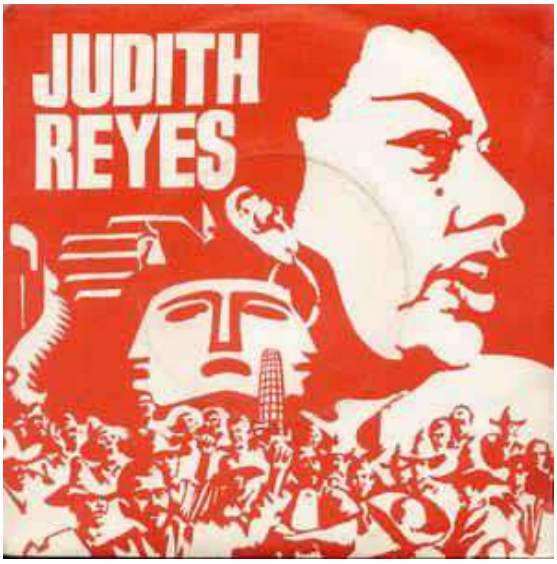
1) Los Restos de don Porfirio México. 1ª ed. personal, 1965. Los restos de don Porfirio Canción para un niño de Vietnam Gorilita, gorilón.



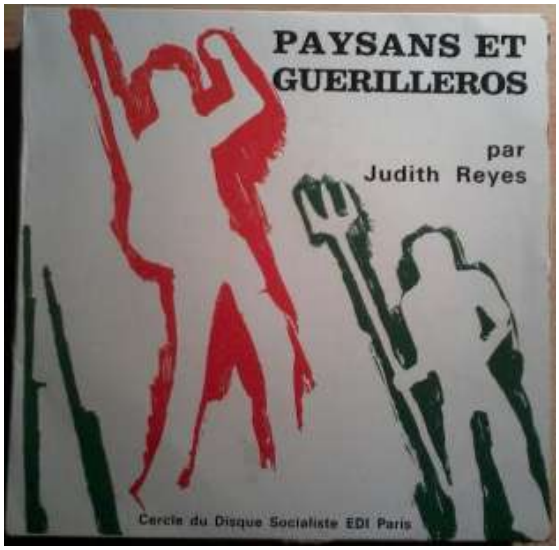
2ª ed. 1973 y 3ª ed. 1977, ilustrada por Rius.
Los restos de don Porfirio Gorilita, gorilón
Corrido de los influyentes Los granaderos



¡Aquí está el Che!
México, Cánticos Proletarios, 1967.
Aquí está el Che
Paloma de la paz Rebeldía rural Los granaderos



3) Peuple
Francia. Expression Spontanée, 1969.
Corrido de Camilo Torres Marcha por América Latina Pueblo



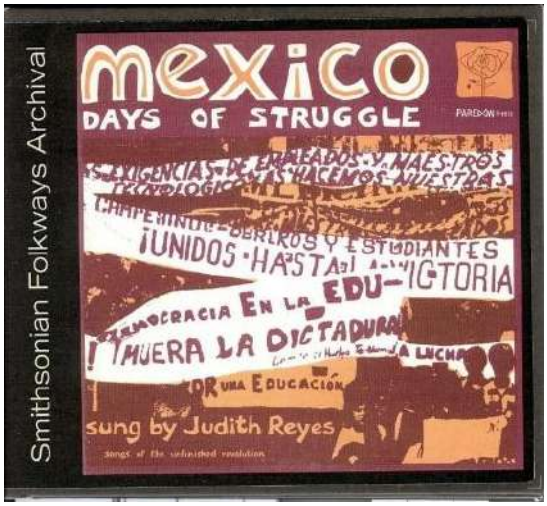
4) Paysans et Guerrilleros Francia. Cercle du Disque Socialiste, 1969.
Lamento latino
Rebeldía rural
Canción con motivo del viaje a la luna Guerrillero de Guatemala



5) Mexique. Crónica Mexicana
Francia. Le Chant Du Monde, 1969.
La salinidad
Corrido de Arturo Gámiz Corrido de Santo Domingo Los niños trabajadores Gorilita, gorilón
La ocupación militar de la universidad
Canción del Politécnico Tragedia de la Plaza de las Tres Culturas
Marcha de los caídos



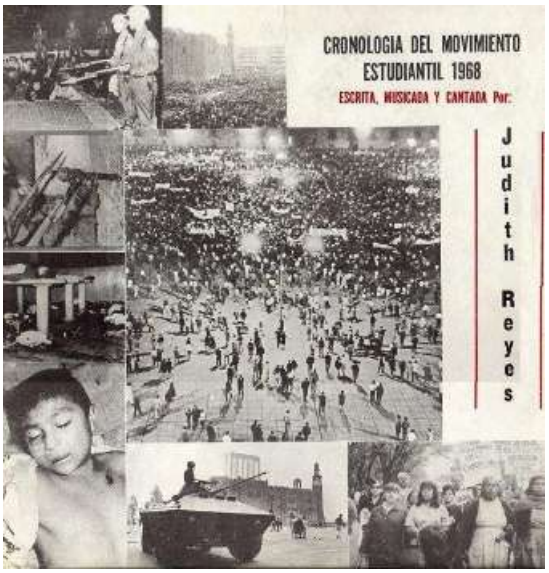
6) México Oprimido
(Messico Opresso)
Italia. I Dischi di Soleil, 1970.
Los restos de don Porfirio Los rebeldes
Tragedia de la Plaza de las Tres culturas
Marcha de los caídos Corrido del 4° informe del gobierno de Díaz Ordaz Canción de los presos políticos de México Corrido de amor a Cuba
Canción de los jornaleros guatemaltecos
Marquetalia
Corrido de Sandino
No pueden matar al Che Panamá



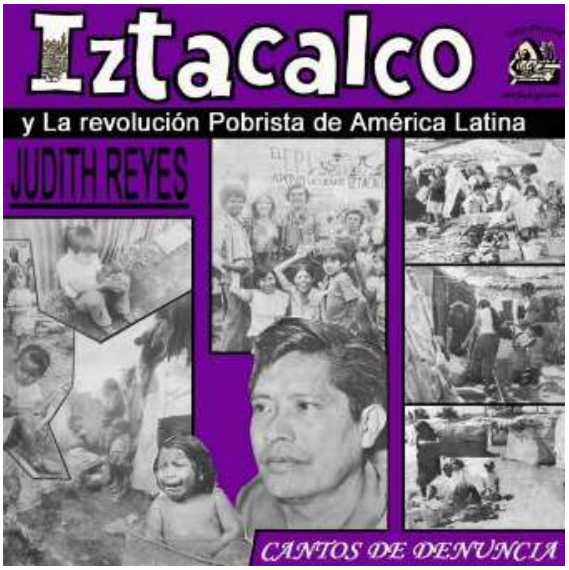
7) Crónica Mexicana. Days of Struggle
EE. UU. Paredón Records, 1973.
La Salinidad
Corrido de Arturo Gámiz Corrido de Santo Domingo Los niños trabajadores Gorilita, gorilón
La ocupación militar de la Universidad Canción del Politécnico Tragedia de la Plaza de las Tres Culturas
Marcha de los caídos



8) Judith Reyes Canta. Corridos de Denuncia Política
México, Mascarones, 1973. Los granaderos
Los restos de don Porfirio Corrido de Sánchez Lozoya Gorilita, gorilón



9) Cronología del Movimiento Estudiantil 1968 México, ed. Personal, 1974. Corrido a la represión estudiantil del 26 de julio Corrido del desagravio Corrido del IV informe del gobierno de Díaz Ordaz Corrido de la ocupación militar de la Universidad Canción de la Universidad Canción del Politécnico Corrido de los combates de Zacatenco
Coplas de las medallas Tlatelolco
Marcha de los caídos



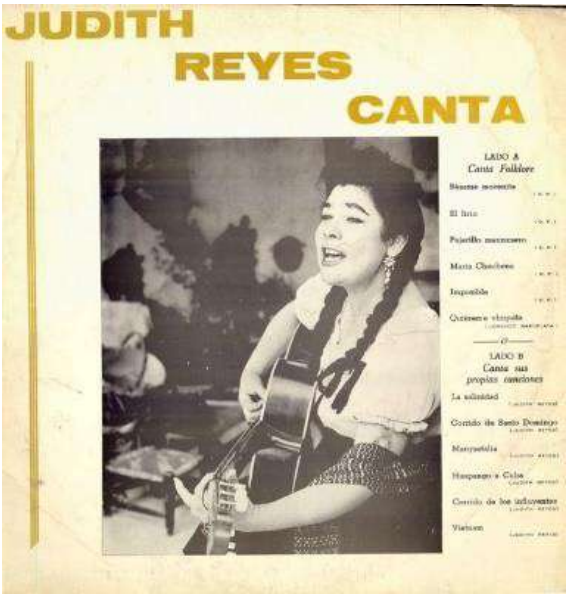
10) Iztacalco y la Revolución Pobrista de América Latina Cánticos Proletarios, México, 1976.
Iztacalco
Los Monicacos
Canción con motivo del viaje de Echeverría a Cuba Las razones de Lucio
El gran final
Brasil
Los cantegriles
Douglas Bravo
Los Tupamaros



11) Canción al guerrillero
México, Cánticos Proletarios, 1977.
El guerrillero de Guatemala
Cimarrón Haitiano
Corrido de Camilo Torres
No pueden matar al Che
Corrido de amor a Cuba El guerrillero de Venezuela Poder negro
Corrido de Sandino Marcha Latinoamericana



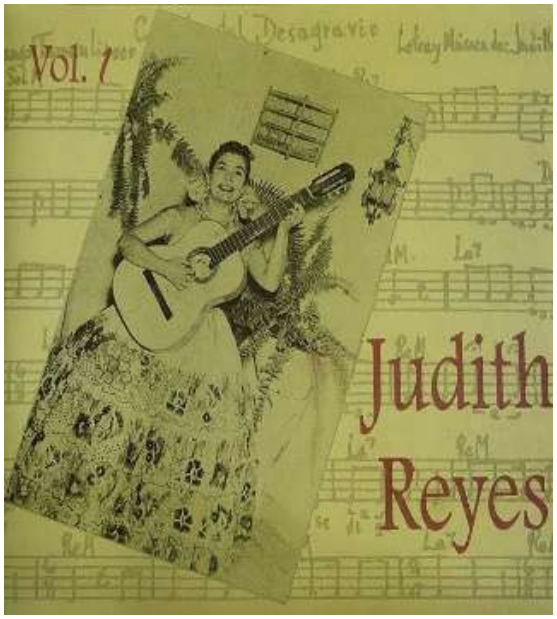
12) Judith Reyes
Francia, Comité de Solidaridad con las Luchas del Pueblo Mexicano, 1977. Los restos de don Porfirio Tal como lo dijo Marx
La Redota
Corrido de la toma de Pando
Los Tupamaros
Corrido del incendio de Iztacalco
Homenaje a Jesús Ávila González
Mi cielo
Los cantegriles



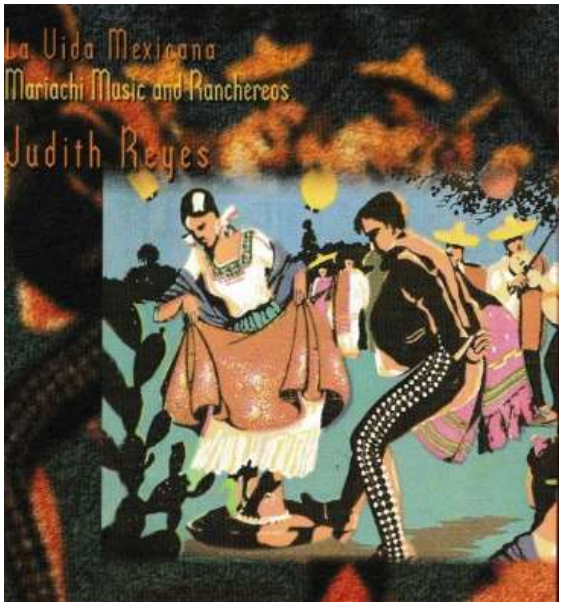
13) Judith Reyes Canta. El Folclore y sus canciones Edición personal, 1978.
“Canta Folklore”
Bésame morenita (Álvaro Dalmar)
El lirio (Manuel Martínez) Pajarillo manzanero (Miguel Aceves Mejía)
María Chuchena (Valente del Real, Licho Jiménez; según la SACM, Rubén Fuentes y Silvestre Vargas; otras fuentes “Dominio popular”)
Imposible (Gilberto Parra) Quiéreme chiquita (Lorenzo Barcelata)
“Canta sus propias canciones”
La salinidad
Corrido de Santo Domingo (1960)
Marquetalia
Huapango a Cuba
Corrido de los influyentes Vietnam



14) Judith Reyes. Nuevas canciones de la Revolución Mexicana.
Música a través del mundo. Posiblemente cercano a las fechas del disco “Aquí está el Che”.
Aquí está el Che
Paloma de la paz
Rebeldía rural
Los granaderos



15) La Otra Versión de la Historia Vol. 1 (1960-1965) México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1998. Corrido de Santo Domingo (1960)
Los rebeldes (1961)
La salinidad (1963)
Poder negro (1963)
Canción de los niños trabajadores (1963)
Marcha latinoamericana (1963)
El guerrillero de Guatemala (1963)
Los restos de don Porfirio (1964)
Gorilita, Gorilón (1964)
Corrido de los influyentes (1964)
Rebeldía rural (1964)
Panamá (1964)
Corrido de Sandino (1964) Los granaderos (1964) Corrido de Arturo Gámiz (1965)



16) La Vida Mexicana. Judith Reyes EE. UU. Global Village Music, 2001.
La Julia
La rielera
El repollito
El Conejo
María Chuchena
La Llorona
Conchita de mar
Me he de comer esa tuna Pajarillo
Manzanero Corrido de Cananea
Otra Vez Parranda larga

Fuentes

Bolleme, G. (1986). *El Pueblo por escrito. Significados culturales de lo "Popular".* Conaculta / Grijalbo.

Gill, M. (1967, 14 de enero). Judith Reyes y la canción social en México. *Sucesos para todos,* (1755), 69.

Hardt, M. y Negri, A. (2004) *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Debate.

Piña, R. (1967, 14 de enero). Judith Reyes y la canción revolucionaria. *Sucesos Para Todos,* (1755), 54-57.

Reyes, J. (1974) *La otra cara de la patria*. Edición personal [Reeditado por Centro Cultural Universitario Tlatelolco-UNAM, 2019. https://tlatelolco.unam.mx/wp-content/uploads/2021/02/LaotracaradelaPatria_baja.pdf]

Reyes, J. (1997). *El corrido. Presencia del Juglar en la Historia de México*

Universidad Autónoma Chapingo.

Silva, R. (2011). Judith Reyes, una fuerza de la naturaleza [prólogo a la 3ª edición]. En García, L., *Judith Reyes, una mujer de canto revolucionario (1924-1988).* Red-Ez, pp. 11-12.

Velasco, J. (2004). *El canto de la tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México*. Conaculta.

Viglietti, D. (1974, diciembre). *La música de la mexicana*

Judith Reyes [emisión del programa "El tímpano"]. http://historico.espectador.com/cultura/254466/la-musica-de-la-mexicana-judith-reyes [publicado en línea en febrero de 2013].

Entrevistas por Liliana García

Ismael Colmenares, 2005.

Alberto Híjar, enero de 2006.

Enrique Ballesté, febrero de 2006.

León Chávez Teixeiro, 2006.

Nota: Las imágenes de portadas de la discografía forman parte de la investigación de Liliana García para su tesis de doctorado, ENAH, 2019.

1. Correo electrónico: lilianazur2478@gmail.com ↑

2. Magaly, Yelly, falleció en el estado de Indiana, Estados Unidos, el 14 de junio de 2019.

3. En 1974, Judith editó personalmente un primer tiraje con prólogo de Elías Condal de 3 mil ejemplares. La reedición de este libro en agosto de 2019 estuvo a cargo del Centro Cultural Tlatelolco de la UNAM. Existe también versión libre en PDF: https://tlatelolco.unam.mx/wp-content/uploads/2021/02/LaotracaradelaPatria_baja.pdf ↑

4. http://historico.espectador.com/cultura/254466/la-musica-de-la-mexicana-judith-reyes. El discurso de Judith también está reproducido en el Álbum "Alas para un canto libre. Disco tributo a Judith Reyes" (Fonca, Liliana García y Urdimbre Audiovisual A. C. 2020), https://soundcloud.com/user920270638/sets/alas-para-un-canto-libre ↑

5. En esta publicación aparecen dos artículos sobre Judith: uno de Ricardo Piña y otro de Mario Gill; el artículo de Piña no se consigna en el índice. Para aclarar, comparto la ficha descriptiva de los Archivos de la Represión, en donde, entre otros, se consignan ambos artículos: "La canción social en México" y "un reportaje sobre la canción social en México, a partir de la entrevista a la compositora y cantante Judith Reyes". Archivos de la Represión. https://biblioteca.archivosdelarepresion.org/item/36719 . ↑

ISSN: 2683-314X

Las mujeres en la música. Un viaje sinuoso por la historia

Nayeli Stanfield Becerril[1]
Escuela de Música del Rock a la Palabra



Sister Rosetta Tharpe posando con una guitarra en 1938. Fotografía: James J. Kriegsmann vía Wikimedia Commons.

Resumen

En este artículo busco generar una reflexión sobre el papel histórico y actual de las mujeres en la música, en donde las creadoras han enfrentado exclusión de los espacios de composición, dirección e interpretación, así como una invisibilización sistemática que ha privilegiado la narrativa masculina como referente universal del arte. Las mujeres han sorteado barreras culturales y sociales para abrirse camino, aportando no solo talento artístico, sino discursos de emancipación y denuncia. Figuras emblemáticas del blues, jazz, rock, compositoras, intérpretes, directoras y productoras, representan símbolos de resistencia contra un sistema patriarcal que las ha relegado de los espacios de creación, legitimación y difusión artística. Esta exclusión ha provocado una gran asimetría en la narrativa histórica, que incluye la doble exigencia que enfrentan las artistas, sometidas a estándares de imagen y performance más altos que los hombres. Frente a este panorama, llamamos a transformar el imaginario colectivo, reconociendo el trabajo de las mujeres en todos los géneros y épocas. La música no solo es una manifestación artística, sino una herramienta de transformación social y un medio para la construcción cultural más igualitaria y justa.

Palabras clave: música, mujeres, feminismo, brechas, desigualdad

Nota: Al final de este artículo aparece una *playlist* donde se puede escuchar la música de todas (o casi todas) las artistas mencionadas aquí; espero que la disfruten los lectores.

La música: espejo de la sociedad

El arte es una manifestación del espíritu y la condición humana, y dentro de todas sus expresiones, la música es una de las más antiguas y ha adquirido un papel crucial a lo largo de la historia. ¿Es posible imaginar a la civilización humana sin ella?

La música como expresión artística ha tomado un lugar clave, al reflejar realidades e imaginarios culturales de cada sociedad, ha servido como vehículo de expresión emocional y puente para comprender, denunciar y enfrentar problemáticas sociales. Es una disciplina eminentemente social, una manifestación viva y dinámica que ha acompañado a la humanidad desde épocas ancestrales, forjando identidades y cohesionando a los grupos humanos. Es por ello que la red de relaciones que constituye es compleja y significativa.

La música es una forma de expresión cultural, pero también es un reflejo del contexto social, político e ideológico. Al observar más de cerca esta dimensión social, emerge una realidad más compleja; en la música se manifiestan no solo intereses comunes de creación artística, sino

que también se convierte en un medio de protesta y denuncia contra sistemas de opresión económica y social. En este sentido, la música refleja las relaciones de poder y desigualdad entre mujeres y hombres, así como las contradicciones entre clases sociales.

El sistema capitalista patriarcal guarda dentro de sí un entramado de pirámides. Como dice el Subcomandante Marcos en un discurso reciente en las comunidades zapatistas: "el capitalismo es la pirámide madre, la que bajo su sombra y jerarquía ha visto nacer y crecer otras pirámides, entre ellas el patriarcado, la destrucción de la naturaleza, las guerras... y hay que destruir cualquier pirámide, todas las pirámides" (Henríquez, 2025).

En respuesta al régimen de opresión patriarcal de las distintas etapas de la historia, surgieron diversos movimientos emancipatorios de mujeres gestados desde fines del siglo XVIII —sin llamarles aun feminismo— que impugnaron los patrones y normas patriarcales.

Una de las primeras reivindicaciones del feminismo fue la autonomía personal de las mujeres y la resignificación de la realidad desde sí mismas, de sus intereses y valoración, en contra de los abusos de poder y las múltiples formas de violencia. Un pensamiento transgresor y opuesto a la dicotomía patriarcal que vincula lo femenino con la emocionalidad y lo masculino con la razón.

Nacido de la Ilustración, "el feminismo es el conjunto de ideas, teorías, agenda y prácticas políticas, que han guiado y guían la defensa de la igualdad y la ciudadanía de las mujeres, así como la abrogación sistemática del antes inargumentado y asumido privilegio masculino en la sociedad" (Valcárcel, 2019: 11).

El arte feminista recupera la noción introducida por la pensadora Kate Millett, en la que "lo personal es político", que reivindica lo subjetivo, el performance como práctica y la apropiación de la esfera pública (Gamba y Diz, 2019).

El movimiento feminista recibe la herencia de las sufragistas, pero también se enriquece con la reflexión filosófica de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, sobre el significado de ser mujer desde la otredad. Inaugura el carácter interdisciplinar del feminismo, que ya no se dedicará sólo "a la reivindicación, sino que indagará en todas las ciencias y disciplinas de la cultura y el conocimiento" (Varela, 2019: 68).

En el presente artículo, analizaré el papel que han desempeñado las mujeres en la música, tanto en el ámbito clásico como en el popular, poniendo énfasis en las brechas de desigualdad, la discriminación y exclusión que persisten. Hablaré de mujeres exponentes en el blues, jazz y rock, incluyendo a creadoras mexicanas. Con este análisis busco aportar una semilla a la reflexión sobre el lugar que hemos ocupado las mujeres en la música a lo largo de la historia,

como compositoras, cantantes, instrumentistas, docentes, productoras o directoras, sorteando un camino sinuoso, pero generando espacios que poco a poco van abriendo la senda para las que vienen, y cerrando la brecha de desigualdad.

Las brechas de género

Entendemos la cultura como un sistema de valores regido por normas que pueden ser escritas o no escritas (consuetudinarias), y que reflejan las expectativas determinadas por comportamientos y roles que se esperan de las mujeres y los hombres en cada sociedad. En todas las sociedades estos roles están asociados a oportunidades diferenciadas para ambos sexos, pero también a un mayor reconocimiento y valoración social de lo masculino. Se espera que los hombres cumplan el rol de proveedores y se desarrollen en el ámbito público-productivo, político y, por supuesto, artístico. Por el contrario, el rol de las mujeres se ha vinculado históricamente con el ámbito privado, reproductivo-doméstico y de cuidados, el cual no recibe remuneración y es socialmente menos valorado.

A lo largo de la historia, el androcentrismo ha dominado el conocimiento humano, incluyendo la creación musical. Las mujeres han sido relegadas de los espacios de creación, legitimación y difusión artística y, pese a una participación activa en la producción cultural desde tiempos antiguos, han sido invisibilizadas, privilegiando la voz masculina como referente universal del arte. Esta exclusión ha provocado una gran asimetría en la narrativa histórica; por ejemplo, en el ámbito musical clásico, rara vez se mencionan figuras femeninas contemporáneas a Mozart, Debussy o Shostakóvich, o se nos ocurren menos nombres de mujeres al pensar en rock o blues.

Actualmente, a pesar de los logros alcanzados en materia de paridad de género, en la industria musical contemporánea persiste una marcada brecha de desigualdad e invisibilización del talento femenino. Igualmente han sido marginadas del relato oficial otras creadoras en disciplinas como la pintura, la escultura o la literatura. Esta omisión no responde a una ausencia de mujeres en dichos campos, sino a la indiferencia sobre su papel como agentes culturales activas, reduciendo su rol al de “musas”, intérpretes o acompañantes, perpetuando así un modelo de exclusión que hoy persiste.

En pleno siglo XXI, en países como Afganistán, el régimen talibán prohíbe la música por considerarla inmoral, en especial la interpretada por mujeres. La ausencia del arte y la música ha provocado la pérdida de la libertad de expresión y el debilitamiento de la identidad cultural, así como el retorno a costumbres conservadoras de opresión hacia las mujeres (Dawood, 2025).

En algunos países de África, y también en México, hay comunidades donde las mujeres tienen prohibido tocar ciertos instrumentos rituales exclusivos de los hombres. Pero hay trabajos que recuperan el papel de la mujer en la historia musical:

> En el contexto urbano mexicano, la autora Citlalli Ulloa analiza desde una perspectiva de género las oportunidades y obstáculos de desarrollo profesional que han tenido las directoras de orquesta y las instrumentistas en el ámbito de la música de concierto, su invisibilización en la historia de la música mexicana, la exclusión y desprecio por sus composiciones por la idea de que la mujer "no sirve para componer», dado que supuestamente es una tarea que implica a la razón y por lo tanto pertenece al mundo masculino. (Flores Mercado, 2009: 181)
>
> La dirección de orquesta —cerrada a las mujeres por siglos y que poco a poco ha comenzado a abrirse— es un ejemplo paradigmático de cómo la música institucional ha sido un campo plagado de obstáculos para las mujeres que apenas pudieron ingresar a los conservatorios, en la mayoría del mundo occidental, hasta el siglo XIX. (Bitrán, 2022: 6)

Otra autora señala, además:

En la historia de las músicas mexicanas no es extraño encontrar frases como: "fue la primera mujer en dirigir una orquesta en el país". Afirmaciones semejantes aparecen desde el último tercio del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX asociadas a nombres como María Garfias (1849-1918), Julia Alonso (1891-1977), Sofía Cancino (1897-1982) o Esperanza Pulido (1900-1991). Claramente no todas ellas pudieron ser la primera en dirigir una orquesta, pero más allá de las imprecisiones históricas, estos dichos revelan lo sorprendente y extraordinario que era para la comunidad que una mujer tomara la batuta y se pusiera al frente de un ensamble de músicos. Lo fue en el siglo XIX, en el XX y, en buena medida, sigue siéndolo hoy en día [...] Estas apariciones fugaces sumadas unas con otras fueron el germen para que algunas mujeres después de ellas intentaran transitar el camino de la dirección orquestal como profesión. (Muñoz, 2022: 41, 46)

Hoy en día podemos encontrar nombres de compositoras y directoras con gran relevancia, como Gabriela Díaz Alatriste, Alondra de la Parra, Ana Lara, Georgina Derbez o Cristina García Islas, entre muchas otras. Mujeres cuyos nombres representan la constancia en la lucha incansable por superar los obstáculos del machismo en nuestra sociedad.

Dirigir una orquesta es un reto complejo para cualquiera, ya que exige años de estudio y preparación, y acceso a espacios que permitan mostrar sus habilidades y propuestas musicales. La dificultad radica en que es un rol de liderazgo vinculado al poder, con muy pocas oportunidades disponibles y donde también influyen las redes de contacto y, en parte, la suerte:

> Una mujer que toma la batuta tiene por lo general que demostrar excelencia a un nivel que no necesariamente se exige a un varón, porque la profesión está cifrada como masculina. Las oportunidades son pocas y, cuando las hay, la mirada y apreciación de los colegas y del público tienden a estar marcadas por la idea de que, si están dispuestas a ingresar a una profesión "masculina" entonces tienen que ser excepcionales. Ser directora, a diferencia de ser director, plantea el reto de resignificar el imaginario social sobre la profesión. (Muñoz, 2022: 51)

Este problema no es exclusivo del ámbito de la música clásica, sino que está presente en todas las expresiones musicales.

Recientemente, en la música popular (como el pop, rock o regional), se ha debatido sobre las diferencias entre los *shows* de mujeres y hombres. Los conciertos de mujeres suelen incluir producciones complejas: iluminación sofisticada, cambios de vestuario, coreografías elaboradas y alta exigencia. En contraste, muchos intérpretes masculinos —sobre todo en géneros como el rap o urbano— pueden presentarse con una producción sencilla, vestimenta informal y actitud relajada, sin que esto se perciba como falta de profesionalismo. Esta diferencia responde a estereotipos de género y es la desigualdad simbólica, que impone mayores exigencias a las mujeres en cuanto a imagen, habilidades y performance.

En contextos más tradicionales, como la música indígena de México, las mujeres en comunidades enfrentan también múltiples obstáculos para desarrollarse, derivadas de una combinación de estructuras patriarcales, roles de género tradicionales y desigualdades socioeconómicas.

La transmisión de los saberes musicales —desde el solfeo hasta el dominio de repertorios y técnicas instrumentales— se organiza en linajes masculinos que excluyen o subordinan a las mujeres, como se ha documentado en las bandas de viento p'urhépecha (Flores Mercado, 2009). Aunque han emergido experiencias que quiebran estas barreras —por ejemplo, mujeres tzeltales que interpretan música ancestral tradicionalmente reservada a los hombres, o casos individuales como el de Esmeralda Santiz en Chiapas— estas irrupciones suelen afrontar

resistencias comunitarias, estigmatización y condiciones materiales adversas (Fuentes, 2019; Santos, 2020). El panorama se hace más complejo por la doble discriminación —de género y pertenencia étnica— reproducida tanto en el ámbito comunitario como en la industria cultural nacional, donde persisten lógicas racistas que segmentan, exotizan o invisibilizan sus producciones musicales, configurando "otro techo de cristal" en el campo sonoro mexicano (Salvador y García, 2019; Tipa, 2025). En resumen, la marginación de las mujeres indígenas músicas no se debe a una falta de talento o iniciativa, sino a un régimen histórico de exclusión que controla el acceso a los saberes, les ha negado espacios en ceremonias comunitarias y ha dificultado que puedan desarrollarse profesionalmente o ser reconocidas por su trabajo.

Podemos darnos cuenta de que en todos los ámbitos musicales, en el mundo clásico, contemporáneo, popular o tradicional, en diversos países, épocas y en todos los géneros, el silenciamiento y la brecha es evidente, ¿qué podemos hacer para borrarla o por lo menos reducirla?

Cantantes, compositoras y activistas

Actualmente, al analizar la publicidad, los medios de comunicación *mainstream* o los carteles de festivales y conciertos, encontramos una escasa —y a veces nula— representación de mujeres. Para transformar el imaginario colectivo, cuestionar los estereotipos de género y fomentar una sociedad más equitativa es necesario hablar sobre esta falta de reconocimiento, exigir paridad, buscar referentes femeninos (que no han sido pocos) y apostar por su visibilización, tanto en la música, como en otras disciplinas del arte y el conocimiento.

Si buscamos, nombramos y reconocemos la labor de las mujeres en todas las disciplinas artísticas, estamos forjando un camino para las nuevas y viejas generaciones que verán, en esos nombres, los referentes para un cambio estructural de la forma en la que entendemos el arte, el mundo y las relaciones sociales.

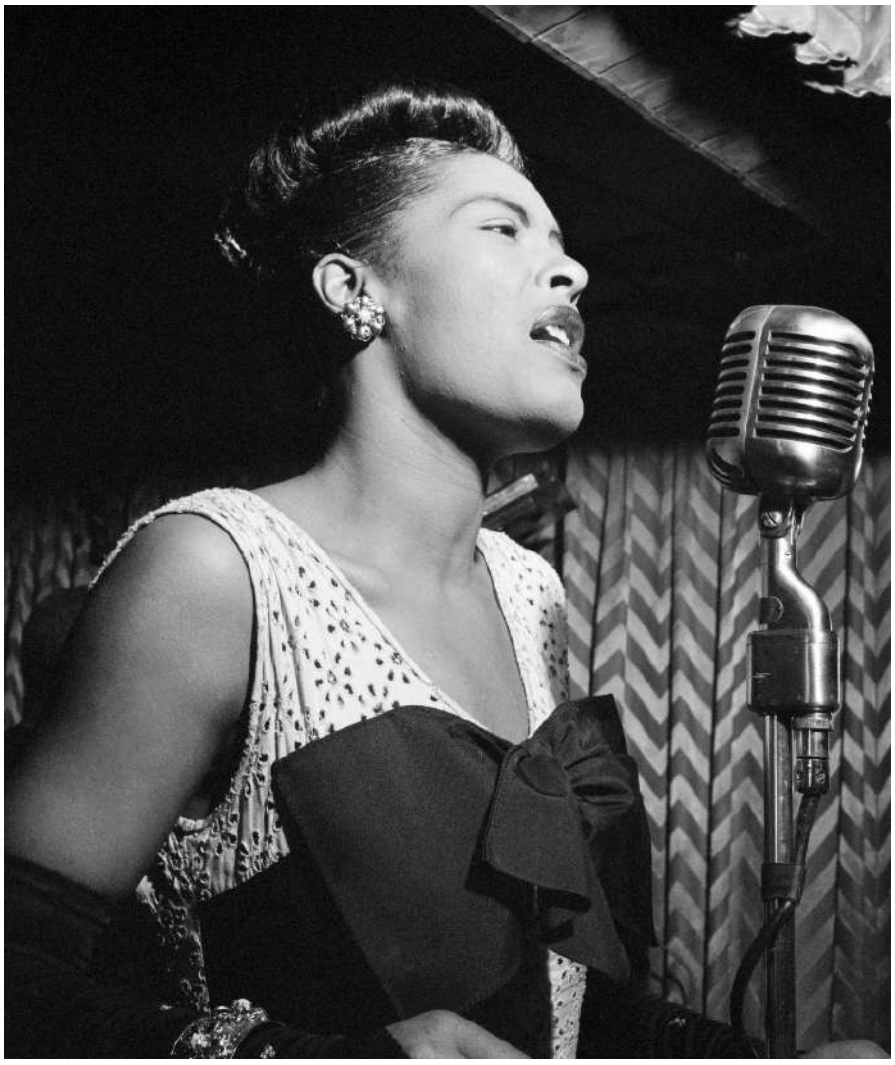
En todos los géneros, subgéneros, épocas y latitudes hay un sinfín de mujeres que han forjado y siguen forjando el camino para todas. Nombraré algunas que han sido emblemáticas en los géneros del blues, jazz y rock, de habla inglesa y en México, sin dejar de lado a algunas que actualmente ejercen una gran labor artística y de gestión, que no necesariamente son parte del *mainstream*.

En el Blues

Los orígenes del blues y del jazz los encontramos en la etapa de la esclavitud en lo que ahora son los Estados Unidos en los siglos XVIII y XIX, y tienen sus antecedentes en el canto *gospel*, que representaba una forma de preservar los rituales religiosos de la cultura ancestral, pero también una forma resistencia frente a la segregación racial y social de los afroamericanos en el sur de aquel país.

El blues ha sido la música que mejor sintetiza y expresa las vivencias y sentimientos de la comunidad afroamericana. Y dentro del él, las mujeres han tenido un papel muy importante en el discurso de emancipación, denuncia y lucha por sus derechos. Sus biografías, a menudo llenas de complicaciones, violencia y sufrimiento, son ejemplos de confrontación con una sociedad que las oprime por su condición de mujeres negras (Gili, 2023).

Dos de ellas pioneras del género, de finales del siglo XIX a mediados del siglo XX, son Ma Rainey (1886-1939) y Bessie Smith (1894-1937). Ma Rainey es considerada prácticamente la primera gran figura del blues y se le conoce como «La Madre del Blues». También fue la mentora de Bessie Smith, a quien se le conoce como «La Emperatriz del Blues». Ambas allanaron el camino para que las mujeres fueran realmente escuchadas y comprendidas, lo que llevó su música a un nuevo nivel de expresión emocional; de ahí el nacimiento del blues. Después de ellas, otra mujer influyente en la escena del blues fue Billie Holiday, a quien se le conoce como «La Primera Dama del Blues», y también consiguió un reconocimiento significativo en el género del swing. A medida que Holiday se hacía cada vez más popular, los estilos musicales del swing y el jazz comenzaban a surgir de las influencias del blues (Musicmil, 2025).



Billie Holiday en el Club Downbeat, un club de jazz en New York, ca. 1947. Fotografía: William P. Gottlieb vía Wikimedia Commons

Otras grandes cantantes de aquella época (entre finales del siglo XIX y llegando hasta finales del XX) fueron Clara Smith, Mamie Smith, Alberta Hunter, Beulah Thomas (más conocida como Sippie Wallace), Memphis Minnie, Lucille Bogan, Louise *BlueLu* Barker, Victoria Spivey, Ida Cox, Sister Rosetta Tharpe y Big Mama Thornton. Siguen las que vivieron durante la transición al siglo XXI, como Ruth Brown, Koko Taylor, Carrie Smith, Aretha Franklin, Etta James, Peylia Parham (también conocida como Sugar Pie DeSanto), Hadda Brooks (pianista y cantante considerada como la "Reina del Boogie"), y las que pertenecen a la corriente del blues contemporáneo, que actualmente siguen creando y realizando conciertos, como Bonnie Raitt, Susan Tedeschi, Shemekia Copeland, Tracy Nelson, Samantha Fish, Dani Wilde, Ruthie Foster, Beth Hart, Joanne Shaw Taylor, Ana Popovic, Sakura S'Aida, entre otras.

En el jazz

Toda una estirpe de grandes cantantes se forjó en el jazz a partir del desarrollo del blues, como género hermano, también caracterizado por presencia afroamericana en sus inicios y que poco a poco se universalizó. Son cientos de mujeres que dejaron huella en la historia del jazz desde sus inicios hasta la actualidad, pero hablar de todas ellas implicaría varios artículos, así que nombraré a las más emblemáticas. Desde los orígenes encontramos a la triada perfecta: Ella Fitzgerald, Billie Holiday y Sarah Vaughan, las madres del jazz. Después tenemos a Nina Simone, Betty Carter, Shirley Horn, Helen Humes, Dinah Washington, Anita O'Day, Carmen McRae y Peggy Lee.

También es importante hablar de las instrumentistas. Según el documental *Women in Jazz: The instrumentalists,* narrado por la pianista Marian McPartland (1984), la oportunidad de las mujeres para tocar instrumentos de aliento llegó con las *big bands* que reinaron los años treinta. Para esa época ya se conocía la pianista Joannie Rice, y sabemos que en 1937 surgió la primera *big band* de mujeres: *The International Sweethearts of Rythm* (ISR), que también resultó ser la primera banda de integración racial femenina. Melba Liston fue una "trombonista, arreglista y compositora, que a mediados de los cuarenta estudiaba y colaboraba con los grandes nombres del jazz, como Dexter Gordon, Dizzy Gillespie y John Coltrane. Otra figura interesante fue Lil' Hardin, la segunda esposa de Louis Armstrong, quien impulsó al trompetista a crear sus propios proyectos, y trabajó como su representante, en una época en la que las mujeres deberían permanecer en casa" (Romero, 2021). Después surgen los nombres de Alice Coltrane, compositora y multiinstrumentista, y Mary Lou Williams, pianista y fundadora de Mary Records (1957), que se considera la primera disquera y productora impulsada y concebida por una mujer.



Retrato de Mary Lou Williams, New York, N.Y. ca. 1946. Fotografía: William P. Gottlieb vía Wikimedia Commons.

Actualmente, encontramos a cientos de mujeres que han sobresalido como cantantes, compositoras, instrumentistas o productoras en este género a lo largo y ancho del mundo, como la inigualable Amy Winehouse (que dejó una huella imborrable no sólo en el jazz, sino en el soul, rythm and blues y reggae, entre otros géneros), Norah Jones, Cécile McLorin Salvant, Rachelle Ferrell, Jazzmeia Horn, Madeleine Peyroux, Nicole Atkins, Diana Krall, Cassandra Wilson, Cyrille Aimée, Gretchen Parlato, Esperanza Spalding, Melody Gardot, Thana Alexa, Roberta Gambarini, Veronica Swift, Liz Wright, entre otras.

En el rock

Surgido a mitad de siglo XX en la etapa de la postguerra, el rock se conoce como una expresión cultural de la juventud en Estados Unidos con un claro sentido de rebeldía y transgresión. Y aunque prevaleció su carácter predominantemente masculino, que ha pasado a formar parte del imaginario social de la cultura occidental (Sales-Delgado, 2010), encontramos a muchas mujeres que son referentes de este movimiento contracultural, desafiando al mismo tiempo las estructuras capitalistas y machistas.

Hablaremos primero de algunas figuras del rock anglosajón. Mujeres como Janis Joplin, Grace Slick, Patti Smith, Joan Jett, y Debbie Harry (de *Blondie*) son íconos que rompieron barreras. También bandas formadas exclusivamente por mujeres, como The Runaways (con Lita Ford y Cherrie Currie), The Go-Gos, The Bangles, y Vixen, una banda de hard rock y heavy metal, quienes lograron éxito comercial y ayudaron a cambiar la percepción de las mujeres en el rock. Cindy Lauper, o la baterista Meg White (de los White Stripes), Maureen *Moe* Tucker (compositora, cantante y baterista de The Velvet Underground), Courtney Love (líder de la banda Hole), Christine McVie y Stevie Nicks —que fueron parte de la banda Fleetwood Mac y desarrollaron una cercana amistad a lo largo de su carrera—, Tina Turner, Diana Ross, Linda Ronstadt, Carol King, Alanis Morissette, Joni Mitchell, Mahalia Jackson, Linda Perry (quien además de haber sido cantante de las 4 Non Blondes, es una de las compositoras más importantes de pop/rock de los noventas y dosmiles). Igualmente encontramos a Tina Weymouth, bajista y fundadora de la banda Talking Heads, la cantante Brenda Lee y Dolly Parton (Mancilla, 2020). Y actualmente, grupos como Wolf Alice con Ellie Rowsell, Paramore con Hayley Williams, Halestorm con Lizzy Hale, y Screaming Females con Marissa Paternoster.

También hay que nombrar a figuras como Madonna, Christina Aguilera, Alicia Keys o Lady Gaga que, si bien no pertenecen a la escena rockera específicamente, han tenido colaboraciones con artistas del género y se han destacado también por su labor como productoras y compositoras durante décadas. La presencia de mujeres en el rock actual es vibrante y diversa, abarcando desde el pop-rock hasta el metal, con artistas que están dejando su huella en la escena musical.

En México

En el contexto del rock mexicano, aunque la industria musical fue más restrictiva, emergieron figuras como Norma Valdés, de Las Mary Jets, considerada la primera banda de rock femenino en México. Las Chic´s fueron un cuarteto integrado por Rocío Gardel, Silvia Verania Garcel, Rosita Loperena y Mayita Loperena. Después podemos nombrar a Julissa, considerada uno de

los máximos símbolos de la juventud de la época y que también fue actriz, Olivia Molina, Angélica María, y Baby Bátiz, que, con su hermano Javier, fue pieza clave en el desarrollo del rock mexicano (Mireille, 2022). Les siguieron Nina Galindo, Maru Enríquez, Emilia Almazán, Marisela Durazo, Hebe Rosell, María Eva Avilés, Laura Abitia, Leticia Servín, Nayeli Nesme, Rosa Adame, Rita Guerrero, entre otras (Estrada, 2008), y Tere Estrada, que no solo se desempeña en la música sino como socióloga e investigadora, y es autora de una obra fundamental para conocer la historia del rock en México desde un enfoque de género: Sirenas al ataque, que retoma 70 años de historia sobre las mujeres que impulsaron el rock en nuestro país y que contiene una cronología narrada, testimonios y una amplia discografía, y de donde he obtenido algunos nombres para el presente artículo.

Betsy Pecanins, conocida como la reina del blues en México, centró su carrera en ese género, pero también interpretó otros como la canción ranchera, el jazz y el rap. Las bandas The Warning, Las Ultrasónicas, Las Fokin Biches, Las Rebel Cats, Girls Go Ska, Hot Maries y artistas como Jessy Bulbo, Ely Guerra, Penny Pacheco y Andrea Echeverri, han planteado narrativas sobre la libertad, el amor y la violencia contra las mujeres, desde el rock y el punk, rompiendo estereotipos y apropiándose de la escena del país y del mundo.



Betsy Pecanins y Nay Stanfield en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, 23 de Julio de 2016. En las guitarras: Felipe Souza y Jorge García Montemayor. Foto: Rafael Arriaga

Y si vamos a otros géneros que han marcado los caminos de la rebeldía femenina, nos encontramos desde las mujeres pioneras de la nueva canción como Amparo Ochoa o Judith Reyes hasta artistas contemporáneas como Vivir Quintana, Mare Advertencia, Lirika o Renee Goust. El himno «Canción sin miedo», compuesto por Vivir Quintana, ha sido un claro ejemplo

del poder de la música para generar conciencia transformadora. En el jazz tenemos a mujeres como Iraida Noriega, Cecilia Toussaint y Magos Herrera que son grandes referentes de este género en nuestro país; Silvana Estrada, Lila Downs, Natalia Lafourcade, Eugenia León, Julieta Venegas, Ingrid Beaujean, Jenny Beaujean, Leika Mochán, Claudia Arellano, Laura Itandehui, Susana Harp y Flor Amargo, que fusionan géneros como el jazz, bolero, pop y alternativo. Y cantantes y compositoras de la escena independiente que navegan sobre diversos géneros entre el soul, folk, indie, rap, pop, electrónica y jazz encontramos a Laura Murcia, Karina Galicia, Zeiba Kuicani, Bere Contreras, Elo Vit, Gabriela Bernal, Verónica Ruiz, Marica, Geo Equihua, Luz Varela, el coro femenino El Palomar, Mon de León, Elis Paprika, Andrea LP, Danna Garay, Elizabeth Meza, Amanda Tovalín, Ana Díaz, Nancy Zamher, Maya Burns y Zaira Franco, entre muchas otras. También instrumentistas y compositoras que están marcando caminos, como Dulce Resillas, Carolina Mercado, Jhoely Garay, Karla Molkovich, Abril Sánchez, Ana Ruiz y Nur Slim (Cabrera, 2025).



Festival “Sirenas al Ataque”, en el Monumento a la Revolución. Ciudad de México, Marzo de 2025. Fotografía de Mariana San Nicolás Leyva. Fuente: https://soundcheck.com.mx/sirenas-al-ataque-las-rockeras-mexicanas-toman-el-monumento-a-la-revolucion/

Los nuevos horizontes

Así, entre la maleza y los caminos sinuosos, rompiendo estereotipos, derribando obstáculos, prejuicios e invisibilización, infinidad de mujeres van abriéndose paso para tomar un lugar central en la música y en las actividades vinculadas a ella, que funciona, entonces, no solo

como una manifestación artística, sino como un instrumento de transformación social, un archivo vivo de luchas, una voz colectiva que ha resistido al silencio, y es por eso que hablamos, componemos, cantamos, gritamos y exigimos.

Yo les invito a escuchar, con oídos y corazón, todo lo que tienen que decir y han dicho estas y otras mujeres que, con su arte, transforman las almas y los corazones de quien se acerca. En un país marcado por la violencia patriarcal y la desigualdad social, la música ha logrado trazar caminos de esperanza, rebeldía y dignidad. Una forma de seguir fortaleciendo las voces de estas mujeres es dándoles el micrófono y la batuta, para poder imaginar futuros posibles en donde su música siga rompiendo las barreras del silencio.

Playlist con las artistas mencionadas en el artículo: https://youtube.com/playlist?list=PLLhJNtbCucn2Jl49o0e2YPdFB3rUOeVTg&si=wfSavv2zrxYvX2FV

O utiliza tu teléfono celular para acceder, a través de este código *QR*.

Referencias

Bitrán, Y. (2022). Presentación. En Bitrán Y. (ed.), *Mujeres en la música en México: de la gesta individual a las colectivas feministas* (pp. 5-7). UNAM. https://musica.unam.mx/uploads/files/CuadernosMU2-digital_ABR2022.pdf

Cabrera, K. (2025). Mapa de Músicas Mexicanas. *Sonoridad*. https://www.sonoridadmx.org/p/mapa-de-musicas-mexicanas.html (Revisado el 29 de julio de 2025).

Dawood, S. (2025, 06 de febrero). Under the Taliban, Afghanistan's musicians have fallen silent. *Index on Censorship, 53.04*. https://www.indexoncensorship.org/2025/02/afghanistan-taliban-music-banned-musicians-exile-silent/

Estrada, T. (2008). *Sirenas al ataque: Historia de las mujeres rockeras mexicanas*. Editorial Océano.

Flores Mercado, B. G. (2009). Mujeres de metal, mujeres de madera: Música p'urhépecha y relaciones de género en las bandas de viento en Tingambato, Michoacán. *Cuicuilco, 16*(47), 179-200. https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/4023/3900

Fuentes Mayahuel, M. (2019, 22 de septiembre). Mujeres tzeltales rompen barreras de género en Chiapas al interpretar música ancestral. *SinEmbargo*. https://www.sinembargo.mx/3650011/mujeres-tzeltales-rompen-barreras-de-genero-en-chiapas-al-interpretar-musica-ancestral/

Gamba, S. y Diz, T. (2019). *Nuevo Diccionario de Estudios de Género y Feminismos*. Biblos.

Gili, R. (2023). Blueswomen*: Las mujeres del blues*. Institut d'Estudis Nord-americans. https://ien.es/es/actividades-culturales/jazz/blueswomen-las-mujeres-del-blues/

Henríquez, E. (2025, 29 de julio). EZLN organiza Encuentro de Resistencias y Rebeldías Algunas Partes del Todo. *La Jornada*. https://www.jornada.com.mx/2025/07/29/estados/026n2est

Mancilla, A. (2020). Las 20 mujeres más importantes de la historia del rock. *GQ*. https://www.gq.com.mx/entretenimiento/articulo/mujeres-mas-importantes-del-rock

Mireille, A. (2022, 29 de julio) Las mujeres que cambiaron la historia del rock mexicano. *Chilango*. https://www.chilango.com/que-hacer/musica/mujeres-que-cambiaron-la-historia-del-rock-mexicano/

ISSN: 2683-314X

La extinción de los hoyos fonky

Javier Hernández Chelico[1]
La Jornada



Fotografía: Daniel Murillo Licea, Centro Cultural El Rule, CDMX, 2024.

Resumen

El artículo presenta algunos aspectos relacionados con las características, orígenes e historia de los Hoyos Fonky en México y el papel del rock mexicano, posteriormente llamado rock urbano.

Palabras clave: Hoyos Fonky, Rock mexicano, Three Souls in my Mind, Rock urbano; Parménides García Saldaña.

A principios de los años sesenta del siglo pasado, jóvenes músicos buscaban espacios en la ciudad de México para mostrar sus propuestas sonoras basadas en un nuevo ritmo llamado rocanrol.

En Inglaterra, The Rolling Stones tocaban su música negra en Station Hotel; en Hamburgo, cuatro adolescentes ingleses iniciaban su camino a la celebridad en un maloliente Cavern Club; en los setenta se inauguró CBGB's OMFUG, espacio/refugio de futuros personajes como The Ramones, Blondie y The Damned. Todo esto sucedía al margen de las disqueras transnacionales de aquella época.

Mientras en nuestro país, a fines de la década de los años sesenta del siglo pasado, emergieron unos espacios conocidos como *hoyos fonky*. Al respecto, Parménides García Saldaña[2] escribió:

> Con el rock resurgen los hoyos fonkis en la ciudad de México. En la segunda parte de la década de los años cincuenta y la primera mitad de los años sesenta, estos hoyos fonkis asumieron la onda de cafés. A ellos acudían jóvenes proletarios y de clase media [...] Poco a poco las autoridades citadinas fueron clausurando tales hoyos, como todos ustedes los apasionados fans del rock saben (Velasco, 2013: 93).

Más adelante, en el mismo texto, Parménides establece: "Funky es el lado *hard* (macizo), *dirty* (grosero), *heavy* (pesado, grueso), del rock. Funky es lo contrario de Straight" (Velasco, 2013: 94). Para situar la época de la publicación de este artículo, basta leer lo siguiente:

> Ahora que el rock hizo posible un periódico como Piedra Rodante, los hoyos funkis empiezan a proliferar en los barrios proletarios. Los jóvenes (la chaviza) de esas colonias en torno al monumento a La Raza, se reúnen domingo a domingo a bailar al compás de la música rock de Three Souls in my Mind, Peace&Love, Cherokee, Dug Dugs [...].

Revolución, Antonio Caso, Maya, Chicago, Herradero, Cortijo, Las Láminas, JC Caritas, Brasil, Mustang, Mandril, Blow up, Siempre lo mismo, Covadonga, Salón Cristal, Félix Azuela, Club 5 de Mayo, Arena López Mateos, Gimnasio de la Nueva Atzacoalco, el Lienzo Charro de Pantitlán, el Foro Isabelino, el Cosmos 2000, el Balneario de Pantitlán, Chicago, Balderas son sólo algunos nombres de esos lugares donde, con el tiempo, surgió una corriente musical conocida después como *rock urbano*, subgénero que lideró Three Souls in my Mind, primero, y luego El Tri, cuyo fundador, Alejandro Lora, platica al respecto al recordar su cercanía con Parménides:

> Llegó a ir un par de veces con nosotros; nos íbamos atrás —echando caguamas— en una camionetita *pick-up* Ford de los años '50 que tenía el maestro Joaquín. Alguna vez nos vimos, un jueves o miércoles, y me dijo '¿No van a ir a los hoyos? Invítame' ¿Hoyos, cuáles hoyos?, le pregunté. 'A los hoyos fonky'. Ah, a las tocadas. 'Sí'. Son hoyos fonky, por lo fonky que está allí el ambiente. Son hoyos a donde nos ha mandado el pinche gobierno. Al rocanrol no lo deja sobrevivir más que en los hoyos. Y son fonky, porque la onda está muy grasosa allí (entrevista a Alejandro Lora, por el autor).

Lora sigue el hilo de sus remembranzas:

> Sin querer, sin haberlo planeado, el maestro Parménides García Saldaña los bautizó así estando cotorreando con nosotros. Sin siquiera estar en uno de esos lugares. Apenas nos estábamos poniendo de acuerdo para ir allá el fin de semana; tocábamos en tres/cuatro lugares; tocábamos en Tlalnepantla, en Siempre lo mismo, en el Revolución, en Tlatelolco. Andamos en esa camionetita Ford. Allí echábamos los instrumentos y nosotros nos íbamos sentaditos atrás echando caguamas. Fue entonces cuando el maestro Parménides García Saldaña los bautizó sin haberlo premeditado. De hecho, Three Souls in my Mind se dio a conocer en los hoyos, sobre todo después de Avándaro. Sí existían desde antes, pero no tenían tanto auge; también, antes de Avándaro sí había tocadas, pero en lugares más *nice*. En teatros, en la Arena México, en lugares donde no estaba tan fonky el cotorreo. Pero a raíz del Festival de Avándaro se viene la represión cabrona, entonces, pos no había otra más que regresar a los hoyos. Es entonces cuando nace el verdadero rocanrol callejero y contestatario. Antes, era una música más complaciente: las tocadas eran el CUM, en la Salle, en los frontones de la Roma, de la Narvarte —el Parme era de la Narvarte—. Cuando pasó lo de Avándaro, ya parece que iban a hacer tocadas en el CUM o en la Salle. Nos mandaron a la chingada, o sea, a los hoyos fonky.

Por supuesto, esta situación no se dio con la llegada del rock&roll a nuestro país, porque en su primera etapa el R&R fue admitido como moda musical; artistas consagrados fueron los pretensos rocanroleros: Agustín Lara, Luis Aguilar y Pedro Vargas, por ejemplo, fueron protagonistas de un filme de 1957 titulado, oportunistamente, *Los chiflados del rock'n' roll*. Por su parte, la vedete Gloria Ríos hizo el primer *cover* de un rock&roll famoso: "El relojito", versión muy libre de "Rock Around the Clock".

El rocanrol sonó más genuino cuando —ya castellanizado— fue hecho por jóvenes dirigido a jóvenes. Ellos, desde el privilegio de su mocedad cantaban: *Voy a decirles unas cosas que no puedo ya por más callar / es imposible que la gente quiera que no cante el rocanrol / y aunque digan los vetarros "música infernal" / pa' mí es un dulce canto que me hace soñar...* letras como estas iniciaron las disputas entre lo nuevo y lo viejo.

Al principio, para escuchar y bailar rocanrol se inventaron las llamadas tardeadas —vigiladas por los mayores— casi siempre realizadas casas particulares; después, la nueva generación de jóvenes (futuros rebeldes sin causa) se adueñaron de los ya existentes Cafés Cantantes —puestos de moda, primero, por existencialistas y *beatniks*—, lugares con nombres tan clasemedieros como Schiaffarelo, Hullaballo, Cerebrum, A Plein Soleil y el 2+2 eran el refugio y donde se sentía libre aquella generación de púberes rocanroleros.


POP
MUSIC SOUL Co.
PRESENTA:
El Espectáculo de Luz, Niebla y Sonido
LOVE ARMY
PEACE AND LOVE
EXPEDITION
DOMINGO 20 DE SEPTIEMBRE - 1970
de 5.00 a 11 p.m. Admisión $ 20.00
SALON "BLOW UP"
MONTEVIDEO esquina TRUJILLO
COL. LINDAVISTA enfrente a SEARS.



Carteles de algunas tocadas. Archivo Javier Hernández Chelico

A mediados de los sesenta, el rocanrol dejó de ser rocanrol, para convertirse simplemente en rock. En México se vivió un cambio en diferentes ámbitos. La industria discográfica transnacional intentó crear sus propios ritmos —Yenka, go go, etc.— para imponerlos a los adolescentes. Por un tiempo, algunos espacios como las pistas de hielo Insurgentes y Revolución brindaron cobijo a chamacos con gusto por la música en inglés que no era programada en la radio (Stones, Beatles, The Who, Kinks, Jefferson Airplane, Spooky Tooth, B.B King, James Brown) y por las sonoridades con olor a blues-rock-pop que tocaban músicos mexicanos marginados por televisión, prensa y disqueras: Dug Dug's, Javier Bátiz, Los Monjes,

Los Esclavos, Los Sinners, y demás. Los jóvenes con más recursos económicos podían escuchar esto y más en lugares exclusivos como Los Globos, el Champagne a Go Go y el Terraza Casino; los chavos de barrio, obreros, estudiantes o desocupados tuvieron que inventar dónde ir: salones de fiesta, estacionamientos, bodegas, patios de escuelas, eran habilitados con improvisados escenarios y con equipos de audio elementales; eran conciertos —los asistentes les empezaron a llamar "tocadas"— donde se presentaban conjuntos noveles junto a grupos con cierto renombre en el ambiente subterráneo rocanrolero de finales de los años sesenta del siglo pasado.

Estos lugares florecieron al convertirse en resguardos para jóvenes que no contaban con posibilidades económicas para escuchar "su música", lejana de las fórmulas mercadológicas de las compañías disqueras; allí, unos tenían identidad y sentido de pertenencia, y, quienes tocaban, libertad creativa: los hoyos fonky se convirtieron en su *bunker*. Después del festival *Rock y Ruedas de Avándaro*, los hoyos fonky fueron, nuevamente, el hábitat de músicos y seguidores del rock alejado de lo mediático y prefabricado.

Agrupaciones ya consagradas como Dug Dug's y Javier Bátiz encabezaban los carteles a principios de los años setenta; igual, El Ritual, Bandido, Tequila, Enigma alternaban con agrupaciones como Factory, Epílogo, Three Souls in my Mind, quienes empezaban su andar por el sinuoso y resbaladizo camino del rock en México. Sitios como el Petunias —después Salón Chicago— el Blow up, y el Romano, iniciaron la tradición en el DF; lugares, estos, donde se presentaban bandas como Love Army —descendente directo de Tijuana Five— donde forjó su leyenda Alberto *Pájaro* Isordia, quien al referirse sobre el tema señala:

> Los hoyos fonky fueron un recurso desesperado para seguir adelante con el entonces naciente rock original en México. Una especie de incubadora para grupos que hacían su propia música en un ambiente de represión y prohibición que comenzó un poco antes de Avándaro, y que después... bueno ya sabemos lo que pasó después. Fuimos como guerrilleros musicales en un país gobernado por una pandilla de idiotas criminales, lo cual, desgraciadamente para México, no ha cambiado mucho a través de los años (entrevista realizada por el autor).

El Pájaro Isordia compuso "Caminata cerebral", canción clásica de aquellos años*: Oye Cristo no regreses / no te vayan a rapar / es la era de acuario / y nadie te entenderá*. Otras canciones que quedaron en la memoria colectiva y son estandartes para los chavos de aquellos años son "Nuestros impuestos", "Easy woman", "Bajo el signo de acuario", "La gente", y "Freedom now";

más recientes, “Él no lo mató”, “El toque mágico”, “Tu mamá no me quiere”, “Abran esa puerta”, “Esta noche es nuestra” y “Aviéntense todos” en versión punk, que, entre muchas otras, son paradigmas sonoros surgidos del rock subterráneo en México.


TEATRO CENTENARIO
TLALNEPANTLA (A UN COSTADO DEL DEPORTIVO TLALLI)
PRODICCIONES AZCA
DOMINGO 17 AGOSTO 2025
ACCESO: 3:30 INICIA 4:00 DE LA TARDE
¡¡EN CONCIERTO!!
GRAN HOMENAJE A DAVID LERMA "GUADAÑA"
Banda Bostik
RITUAL VIVIENTE
SANGRE AVANDARO
DR WATSON
INVITAMOS A QUE LLEVES TU LLAVE PARA LA RECOLECCIÓN DE LA ESTATUA DE DAVID LERGA "EL GUADAÑA" CENTRO DE RECOLECCION EN EL TEATRO CENTENARIO
PUNTOS DE VENTA
• TAQUILLAS DEL TEATRO CENTENARIO
• TLALNEPANTLA CENTROCON LULU EL DICBLIN
• CON LETY PLAZA ATECAS 85 TLALNEPANTLA
• PARQUE LA CRUZ CUAUTITLAN CON DIEGO EL CHISTO
• LA KATEDRAL DEL ROCK INDIOS VERDES
• CABLEBUS CUAUTEPEC CON EL CARNALITO
• DEPORTIVO EDSON ALVAREZ SANTA CECILIA
ZONA VIP $350
GENERAL $300
SIGUENOS: AZCA PRODUCCIONES
INFORMES: 55 4065 8869



Carteles de algunas tocadas. Archivo Javier Hernández Chelico

En la actualidad, los hoyos fonky y el rock urbano atraviesan por una crisis generada por diversos factores. Se habla de la carencia de nuevas bandas; de la proliferación de grupos dedicados a hacer *cover* a baladas de los años setenta; otro motivo es lo repetitivo, en un periodo de muchos años, de los carteles encabezados por grupos como El Tri, Haragán, Liran'rol, Bostik, Tex Tex, Rod Levario, Interpuesto, Sam Sam, Next y Transmetal, agrupaciones

con varios lustros en su historial. Al pasar el tiempo, éstas longevas agrupaciones lograron llevar lo fonky a festivales como el Vive Latino y han realizado conciertos en recintos como el Auditorio Nacional, el Lunario, o los teatros Metropolitan y Blanquita, y además han realizado extensas giras en Estados Unidos. Pero una luz de alerta permanece prendida desde hace un tiempo ante evidencias como la poca asistencia de público a festivales y tocadas de fin de semana en los ya no llamados hoyos fonky, y la petición de organizadores y músicos de realizar los conciertos en espacios habilitados para ello.



Cartel de una tocada. Archivo Javier Hernández Chelico.

PD de 2025

El nombre del movimiento conocido al principio como *rock mexicano*, después llamado *rock urbano*, fue un término impuesto por la voz del barrio para distinguirlo del rock mediático promovido por disqueras transnacionales y grandes promotoras.

En la actualidad, el rock mexicano o rock urbano naufraga por falta de nuevos talentos que sustituyan en sus carteles a El Tri, El Haragán y Compañía, Liran'rol, Tex Tex, agrupaciones que ampliaron sus horizontes laborales y pocas veces tienen presencia en las tocadas de fin de semana en la periferia de la ciudad.

A lo anterior se suman ausencia de figuras señeras que han dejado este plano terrenal: Lalo Tex, Charlie Montana, o David Lerma, *el Guadaña*, autor de una de las rolas más icónicas para los asistentes a las tocadas de los inmarcesibles hoyos fonky:

Abran esa puerta,
andan afuera en el talón.
Son aferrados,
a ellos les late el Rock 'n' Roll.
Yo he sentido la tensión de estar afuera en la puerta
oyendo la guitarra y a la banda gritar.
He taloneado a la banda para entrar al refuego,
también he armado portazos para poder entrar.
Abran esa puerta y déjenlos pasar.
Organizador, te tienes que alivianar.
La banda está alterada, quiere rockanrolear.
Abran esa puerta y déjenlos pasar.
Organizador, ponte a reflexionar,
nunca te has alivianado con el personal.
Se encuentran a la puerta,
la banda afligida,
no tienen monedas para poder entrar.
Los chavos en las esquinas taloneando a la banda,
a la banda movida, quieren rockanrolear.
Abran esa puerta y déjenlos pasar.
Organizador, te tienes que alivianar.
La banda está alterada, quiere rockanrolear.
Abran esa puerta y déjenlos pasar.

Organizador, ponte a reflexionar,
nunca te has alivianada con el personal,
hasta parece que tienes un hoyo en el alma.
Te gusta que sufran por no poder entrar.
Estás haciendo fortuna caciqueando a la banda,
es tiempo que te alivianes ya con el personal...

Referencias

Velasco, Jorge (comp.), (2013). *Rock en salsa verde*, Conaculta- Uva tinta.

1. Correo electrónico: lacamineralink@gmail.comNota: Una primera versión de este texto apareció en el diario *Milenio*, el 31 de enero del 2016. El texto fue actualizado para esta publicación. ↑

2. Parménides García Saldaña nació en Orizaba, Veracruz, el nueve de febrero de 1944, y murió en la Ciudad de México el 19 de febrero de 1982. Colaborador sobre temas de rock en *Excélsior*, *El Heraldo de México* y *Novedades* y en las revistas *La Piedra Rodante* y *Pop*, fue autor de los libros *Pasto verde* (1968), *El rey criollo* (1971), *En la ruta de la onda* (1974), *Mediodía* (1975) y un libro póstumo, titulado arbitrariamente *En algún lugar de rock*. ↑

Muñoz, M. (2022). El intrincado camino al podio: mujeres mexicanas que toman la batuta. En Bitrán Y. (ed.), *Mujeres en la música en México: de la gesta individual a las colectivas feministas* (pp. 41-53). UNAM. https://musica.unam.mx/uploads/files/CuadernosMU2-digital_ABR2022.pdf

Musicmil (2025). *The Significance of Blues in Women's Music History*. https://musicmil.com/blog/the-significance-of-blues-in-womens-music-history

Romero, E. (2021). Mujeres pioneras en el Jazz: las instrumentistas. *Bopspots*. https://bopspots.com/2021/03/17/la-oportunidad-de-las-mujeres-en-el-jazz/

Sales Delgado, M. F. (2010). La rebelión femenina en la música rock: una cuestión de género. En: Vázquez, I. (coord.). Investigaciones multidisciplinares de género (pp. 991-1000). Universidad de Sevilla.

Salvador, C. P., y García, M. R. (2019). Comunicación y discurso cotidiano: Discriminación y violencia en torno al ser mujer indígena en México. *Comparative Cultural Studies: European and Latin American Perspectives, 4*(8), 17–29. https://doi.org/10.13128/ccselap-10862

Santos, A. (2020, 17 de agosto). *Esmeralda Santiz, mujer que rompe estereotipos a través de la música tradicional tseltal*. Chiapas Paralelo.

Tipa, J. (2025). El otro techo de cristal. El racismo y la industria musical en México. En López Moya, M. de la C., Zebadúa Carbonell, J. P., y Tipa, J. (coords.), *Etnorock II: Diez años después* (pp. 111-145). Cesmeca-Unicach. https://drive.google.com/file/d/1_aC2LOb6F5tpf5N2sVVqi-_hWKUbFOXc/view

Valcárcel, A. (2019). *El feminismo como una forma de habitar el mundo*. ITESM / UANL.

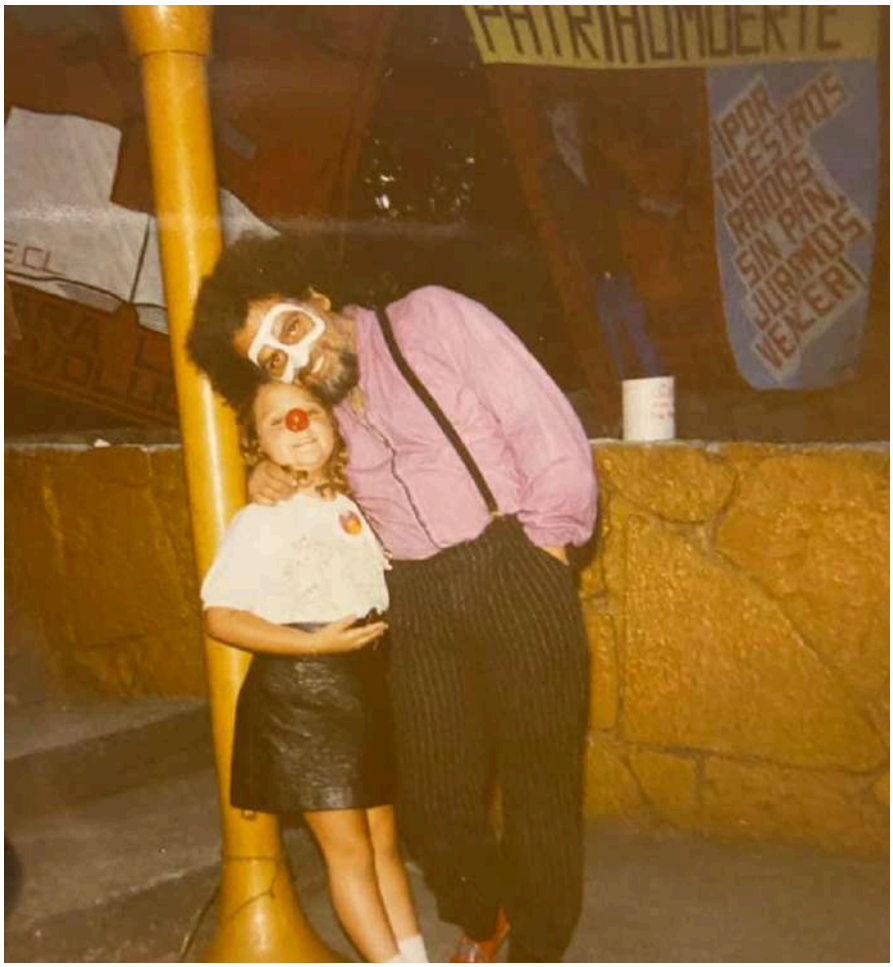
Varela, N. (2019). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B.

1. Correo electrónico: naystan.music@gmail.com ↑

ISSN: 2683-314X

Las otras canciones de la infancia

Juan Sánchez Brito[1]
Periodista independiente
Tlacuaches Eléctricos



Enrique Cisneros, *El Llanero Solitito*, y su hija. Foto cortesía de Ixchel Cisneros

Resumen

Con base en los principales cambios sociales que surgieron en México y el mundo en los años 70, se revisa el surgimiento del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artístico y la importancia del éste en la difusión de la música contestaria entre la niñez de zonas marginadas.

Palabras clave: CLETA; Enrique Cisneros; hippie; Luis Echeverría; Tepito

Eran los años setenta, yo un chamaco y México, pese a las memorables jornadas de lucha que antecedieron y prosiguieron a las masacres estudiantiles de 1968 y 1971, un país gobernado desde un feroz presidencialismo, encarnado en ese momento por un señor pelón, de rostro anguloso, delimitado por unos anteojos que sólo acentuaban su mirada siniestra, sólo comparable a la de Raúl Velasco,[2] otra desgracia de esa época.

Eso sí, ese sujeto de calva prominente aparecía invariablemente ataviado con una inmaculada guayabera blanca, como si con eso intentase matizar en algo su amenazante personalidad, igual que lo hacía el presentador de televisión con su estrafalaria vestimenta.

Ese gobernante era Luis Echeverría Álvarez, quien durante seis años, de 1970 a 1976, hizo de la demagogia su principal fortaleza, muy seguro de su verbo rápido y embaucador; impulsando una maquiavélica estrategia de simulación para intentar posicionarse —años después lo comprendería— como un político incluyente y popular, al procurar públicamente la amistad con Fidel Castro y Salvador Allende, y abrir las puertas del país a cientos de exiliados a causa de las dictaduras militares en Argentina, Uruguay y Chile, pero al mismo tiempo, soterrada y silenciosamente, perseguir y torturar en tierras mexicanas a todos aquellos que simpatizaban con el socialismo o el comunismo, o que simple y llanamente discrepaban con sus ideas.

Es cierto que, como país subdesarrollado, México no había podido sustraerse de esas y otras influencias ideológicas, pero también era igualmente claro que para enfrentar las injusticias acumuladas y generar contrapesos al poder absoluto comenzaron a gestarse espacios de resistencia civil, genuina y poderosa. Ese proceso de organización también se hizo presente en la cultura, donde la música amplió las posibilidades para visibilizar o acompañar expresiones de inconformidad social, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial. Pero eso yo no lo sabía entonces.

Varios sucesos políticos, sociales y culturales habían estremecido al mundo allende las fronteras. El triunfo de la Revolución Cubana, la liberación femenina, las protestas homosexuales en Nueva York, la beatlemanía, el movimiento *hippie*, el surgimiento de la

Generación *Beat*, la guerra de Vietnam, el festival musical de Woodstock, la nueva ola de cine europeo (en particular el francés e italiano, con Jean-Luc Godard, François Truffaut, Federico Fellini, Michelangelo Rossellini y Roberto Antonioni a la cabeza), o el golpe militar en Chile, perpetrado por Augusto Pinochet en complicidad con Washington, son una muestra irrefutable de lo anterior.

Esos hechos habían tenido un impacto inevitable en la forma de pensar y actuar de la juventud mexicana, particularmente en la proveniente de la clase media ilustrada, algo igualmente imposible de imaginar para un escuincle como yo.

Aunque era obvio, al menos para quienes crecieron en ese estrato social, fortalecido tras el llamado "milagro mexicano"[3]: que después del fracaso en los ideales que enarbolaron los líderes campesinos de 1910 habían aparecido otras formas de protesta, que en la mayoría de los casos estuvieron acompañadas por ideas alternativas, confrontadas parcial o totalmente a la visión oficialista. Pero ese conocimiento tampoco estaba a mi alcance, ni al de ninguno de mis amigos.

Criados entre la pobreza y el olvido gubernamental, menos conocíamos que bajo esas condiciones habían emergido, décadas atrás, algunas manifestaciones de dignidad y rebeldía, como las abanderadas por *Los Contemporáneos*, que en 1928 se opusieron al manejo propagandista de la cultura nacional; o la guerrilla de Rubén Jaramillo en Morelos (1940-1950), la movilización de médicos en 1964, el asalto al cuartel de Ciudad Madera, en Chihuahua, con Arturo Gámiz y Pablo Gómez liderando un pequeño grupo guerrillero en 1965 (Glockner, 2019), o el valiente activismo musical de Concha Michel, Judith Reyes, Mario Orozco Rivera, José de Molina, Margarita Bauche o Enrique Ballesté, cuyas canciones son ejemplo del sentido crítico y resiliente que puede alcanzar el arte.

Lo que yo sí había escuchado, pero no entendía aún, es que una revuelta estudiantil había sacudido las estructuras del poder en 1968, misma que según Manuel, mi hermano mayor, cambió para siempre al país. Él, un voraz lector que sólo había estudiado la primaria, decía que ese hecho no era aislado y que en otros lugares del mundo el choque generacional estaba modificando la estructura de la sociedad, en especial la relación entre jóvenes y viejos. "El movimiento parisino de mayo; las movilizaciones estudiantiles norteamericanas y el socialismo rebelde de Praga" provocaron la radicalización de sectores juveniles, obreros y campesinos, y, por primera vez, la de la clase media de México, al menos la capitalina (Taibo II, 2023).

Pero nadie, ni siquiera aquellos que según las versiones oficialistas buscaban acabar con el "orden" alcanzado por el priísmo e impulsar una revolución socialista, imaginó cuánto cambiaría su vida y la del país, luego de la masacre del 2 octubre del 68, un año que al menos

en México estaba llamado a ser uno más, de no ser por los Juegos Olímpicos que se inaugurarían 10 días después: el 12 de octubre (Taibo II, 2023).

Mi hermano decía que después del 68 se registraron otros acontecimientos que aceleraron los cambios y la respuesta ciudadana en el país, como el tristemente célebre "Jueves de Corpus", también conocido como *El Halconazo*; el inicio de la lucha por los derechos de las mujeres y los homosexuales, el *Festival sobre ruedas y rock de Avándaro,* así como la aparición de nuevas células disidentes, como la Liga Comunista 23 de Septiembre o los grupos guerrilleros de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, en Guerrero.

Sin embargo, a pesar de las cosas que Manuel me contaba, mi infancia transcurrió sin que yo comprendiera sus consecuencias y mucho menos imaginara que Echeverría impulsaba un salvaje reforzamiento en los mecanismos de represión oficial. Ante mí florecía la llamada "guerra sucia", una vergonzosa etapa orquestada de forma clandestina por el mismo gobierno con el objetivo de aniquilar éstas y otras disidencias con tácticas ilegales como el espionaje, la tortura, las desapariciones o las ejecuciones extrajudiciales, mientras yo, tan distante a mis 10 años, tarareaba una y otra vez las canciones que se escuchaban en la radio, en especial una de Juan Gabriel, tremendamente pegajosa, que yo hacía mía por aquello de la pobreza:

No tengo dinero ni nada que dar,
lo único que tengo es amor para amar,
si así tú me quieres, te puedo querer,
pero si ni puedes, ni modo ¿qué hacer?.

Es curioso es que siendo un chamaco no escuchara canciones propias de mi edad. La música de Francisco Gabilondo Soler, *Cri-Cri*, sólo estaba en los recuerdos de Manuel, quien sí lo había escuchado de niño en la XEW —la emisión inició el 15 de octubre de 1934 y concluyó el 30 de julio de 1961 (Rodríguez, 2024)—. Además, los primeros éxitos de Cepillín (1977), como aquel dramón que alegaba: "Papi di por qué los niños como yo no tienen con quien jugar y no tienen una mamá", me eran ajenos pues no tenían nada que ver con mis precoces amores y su franca identificación con las letras del naciente *Divo de Juárez*.

Mientras eso pasaba, "el señor presidente" —como solían llamar a Echeverría los lectores de noticias en televisión— tampoco veía o no quería ver, las huellas negativas de un supuesto desarrollismo, basado en un modelo de componendas, que había pasado por alto la devastación de la naturaleza, el desperdicio de recursos, la corrupción, la sobrepoblación, la injustísima distribución de la riqueza, la dependencia del exterior y el paternalismo antidemocrático (Agustín, 1992).

Como en aquellos años no existían las computadoras, el internet, la telefonía celular, las redes sociales ni las plataformas digitales, como esas en las que ahora se escucha la música, al regresar de la escuela, casi de noche porque yo estudiaba en el turno vespertino, me entretenía jugando con los cuates a las e*scondidas, coleadas*, *resorte*, *bolillo*, *burro 16* o *tamalada* (Pérez Montfort, 2023).

Aunque también había días en los que lograba juntar algo de dinero tirando basuras, y así podía pagar los 20 centavos que la "señora del 13" cobraba por dejarnos entrar a su vivienda para ver la televisión, que por cierto muy pocos tenían, pues en esa época, sin exagerar, estaba reservada para las salas de la clase media.

Era así como cotorreaba un rato con mis otros cuates destelevisionados: sentados frente a un televisor rentado por una hora, carcajeándonos con las ocurrencias de *Los Polivoces* o imaginando realidades distintas a las nuestras a partir de las historias contadas en *Perdidos en el espacio*, *El túnel del tiempo* o *Viaje al fondo del mar.*

La "señora del 13" era la única que tenía televisión y nadie en la vecindad sabía cómo la había adquirido, porque no trabajaba y además vivía sola, aunque siempre andaba muy arregladita, con medias negras o de malla. Pero eso no importaba mucho y tampoco nos desalentaba, porque todos teníamos en nuestro hogar una radio portátil o de bulbos o pequeño tocadiscos, suficientes para celebrar la vida y amanecer cantando.

Apenas clareaba el día, nuestras madres dejaban los cuartos de madera, adobe y cartón para trasladarse al par de lavaderos que compartían en el centro del vecindario. Ahí iniciaban el trajín acompañadas por su radio portátil, unas escuchando a La Sonora Matancera y otras a La Sonora Santanera. ¡Vaya dilema! Y cuando el gusto musical de las hermanas se imponía, lo que sonaba desde el interior de las viviendas eran canciones de moda en español, transmitidas sin cesar por Radio Variedades, Radio Mil o Radio Centro.

Pero las abuelas también se daban sus gustitos sonoros y las ingeniaban para sintonizar *La tremenda corte* en RCN, "La que gusta a usted", o *La hora de Pedro Infante* en Radio Sinfonola, "La estación del barrilito", que iniciaba en punto de las 9, para luego escuchar inolvidables radionovelas, como *Kalimán* o *Porfirio Cadena, el ojo de vidrio.*

Yo no sabía, como no lo sabían mis amigos, que los acontecimientos políticos y sociales de los años 60 y principios de los 70 en los que tanto insistía mi hermano, estaban perfilando nuevas formas de identidad entre la juventud, con insospechadas formas de expresión, organización y participación política y sexual, y el consecuente replanteamiento de conceptos vitales: ética, moral, libertad, democracia.

Cambios que, como dije antes, también se expresaban en la música. Fue así como una mañana cualquiera, tres gritos provenientes de la calle modificarían mi manera de vivir las canciones, al proponerme otra manera de entender y cantar la realidad:

—¡Niños, vengan a cantar y actuar gratis!

—¡Saquen sus banquillos; los esperamos!

—¡Primera llamada...primera!

Todos los niños nos alborotamos de inmediato y al unísono suplicamos a nuestras madres que nos permitieran salir, mientras doña Lupe, haciéndose la muy sabionda intentaba impedirlo diciendo una y otra vez: "Son los *hippies*... son los *hippies*...".

¡Y salimos! Pero no porque mi vecina o el resto de las madres, incluida la propia, comprendieran y confiaran en el origen e ideario del movimiento *hippie*. ¡No! En realidad, ellas veían en ese grupo de greñudos a un puñado de locos bien intencionados, más que útiles a esa hora del día para entretenernos.

Cuanto más tiempo pasáramos con ellos, en la calle, por supuesto, menos distractores habría en el vecindario y, por lo tanto, ellas aumentarían sus posibilidades de concluir a tiempo el lavado de trastes, la preparación la sopa o el primer retiro de la ropa que colgaba los tendederos del patio, a esa hora del día ya secas.

Hay quienes piensan que la felicidad se puede identificar por el paso, por la actitud que la gente lleva en las calles. Caminar de prisa, erguido y a paso firme, no significa, desde esa lógica, lo mismo que andar lento, viendo al piso, sin noción de las cosas. Pero para nosotros, los cuates, el asunto era más simple, o quizá más profundo, porque para todos, la felicidad estaba en calle, sin importar cuánto tiempo estuviéramos allí.

No podría explicar si el tiempo transcurría más lento o rápido, pero sí puedo afirmar que era más intenso, más humano. Casi sin coches en ella, la calle era nuestra, de todos y de nadie; el lugar perfecto para jugar canicas aprovechando los hoyos del pavimento, armar un par de porterías con playeras y echarnos una cascarita, una reta o un *gol para,* o para tomar una pelota de esponja y convertir cualquier fachada medianamente alta, en un auténtico frontón.

La calle era el espacio para encontrarme con los cuates de otras vecindades y cabulear, ya fuera porque así lo quería, o porque los hallaba invariablemente en la fila de la tortillería, en la recaudería, la panadería, la tiendita de la esquina o en la petrolería.

La calle era también la fiesta; a veces la enorme pista de baile para los XV años, los bautizos o las bodas, y otras, el escenario inmejorable para celebrar las posadas o las procesiones rumbo a la iglesia del barrio. Quizá por ello a nadie le pareció extraño que, sentados en banquitos de madera, botes de pintura u ollas de peltre inservibles, ese grupo de chamacos la ocupásemos esa y muchas mañanas más, convirtiéndola en un improvisado anfiteatro desde el cual presenciamos y, en muchos casos, participamos en funciones de teatro, canto y baile con los famosos *hippies*.

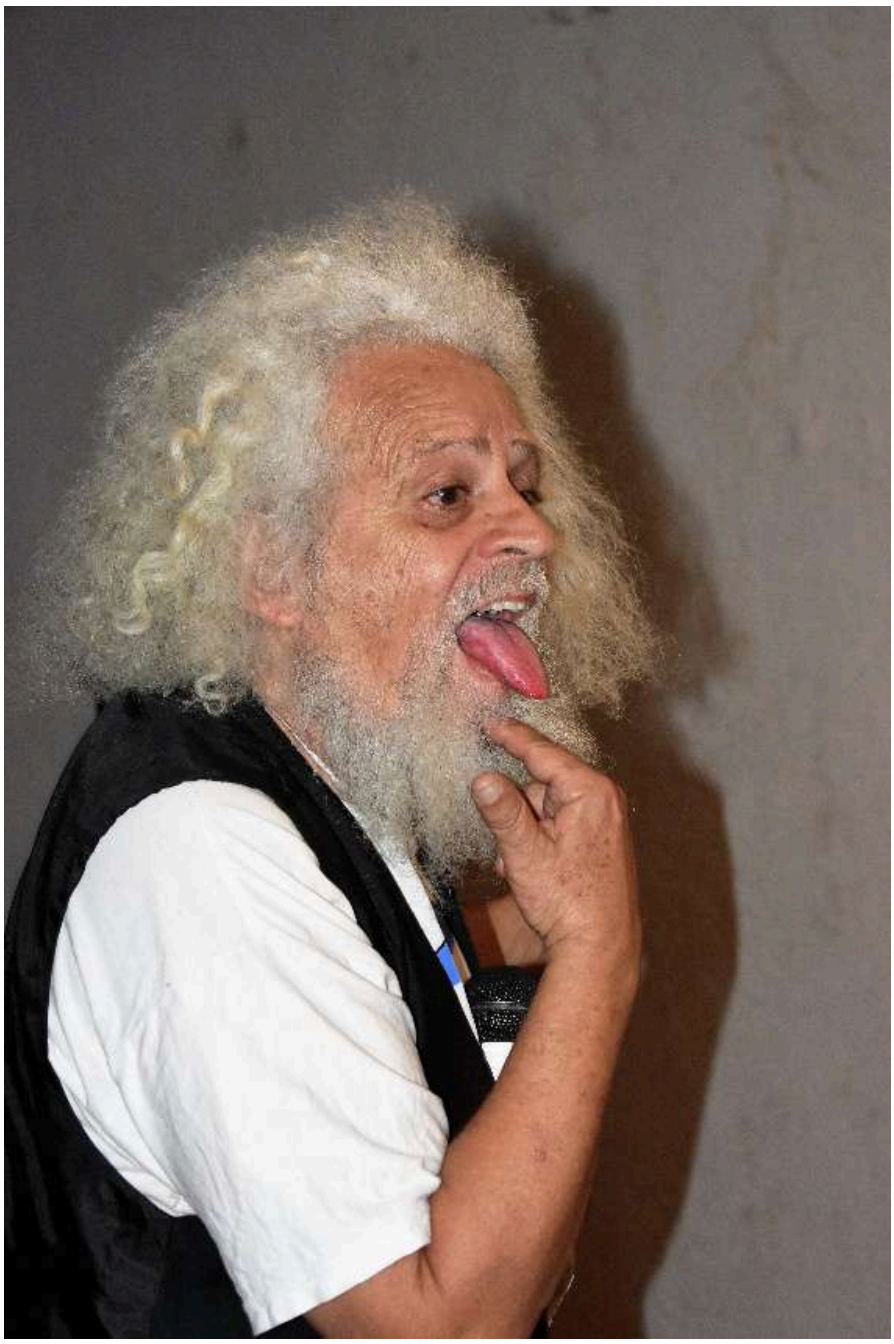
Fue allí donde escuché por primera vez y canté otras tantas unos versos pegajosos, pero también muy distintos a los que cantaba *Juanga*, sin saber quién o quiénes lo interpretaban, sin conocer quién era Allende ni qué había sucedido en Chile el 11 septiembre de 1973:

Vamos Chile, carajo,
Chile no se rinde, carajo...
Se siente, se siente,
Allende está presente, Allende está presente.
Vea, vea, vea qué cosa tan bonita,
la juventud se une por la patria socialista.

Tampoco conocía el significado de "mobila" pero, aun así, para despedir el encuentro con los *hippies*, los viernes entonaba una canción que por extrañas razones me provocaba un nudo en la garganta y que tiempo después escucharía en voz de Mercedes Sosa:

Duerme, duerme, negrito
que tu mama está en el campo, negrito.
Duerme, duerme, mobila
que tu mama está en el campo, mobila.
Te va a traer codornices para ti;
te va a traer rica fruta para ti;
te va a traer carne de cerdo para ti;
te va a traer muchas cosas para ti.
Y si el negro no se duerme,
viene el diablo blanco y zas,
le come la patita, apumba, chacapumba
Duerme, duerme, negrito
que tu mama está en el campo, negrito.
Trabajando,
trabajando duramente,
trabajando sí,

trabajando y va de luto,
trabajando sí,
trabajando y no le pagan,
trabajando sí,
trabajando y va tosiendo,
trabajando sí...



Enrique Cisneros, *El Llanero Solitito*. Foto: Rafael Casas Peñaloza

Enrique, el líder de los hippies

Ese improvisado grupo de niños cantores era comandado por Enrique Cisneros Luján, *El Llanero Solitito,* uno de los fundadores y dirigentes principales del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artístico (CLETA), donde se forjó como activista y construyó una carrera como dramaturgo, director de teatro, actor y gestor cultural, convencido de que el arte es una sólida herramienta para la transformación y concienciación de la sociedad, algo que tampoco sabía y confirmé años después, cuando puede saludarlo y recordarle ese pasaje de mi vida en el foro de la Casa del Lago, en Chapultepec, en donde él se presentaba.

Desde una posición contestaria, claramente de izquierda, Enrique, como lo llamábamos, abrazó todas las formas de lucha, desde el diálogo, la intervención en zonas populares, el plantón en espacios públicos y, para fortuna nuestra, las intervenciones artísticas en zonas vulnerables. En 1973, por ejemplo, apoyó a un grupo estudiantil de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM que montaba una obra de teatro en el *Foro Isabelino,* pero que a final de cuentas decidió *tomar* el recinto, tras la injustificada pretensión de Héctor Azar, entonces jefe del Departamento de Teatro de la UNAM, de cobrarles el uso de tramoya.

El 1 de febrero de ese mismo año, dicho grupo fundaría, con Enrique y Luis Cisneros a la cabeza, el CLETA. Su decisión provocaría un quiebre cultural, no sólo para la UNAM sino para la ciudad entera, toda vez que los integrantes del colectivo acordaron salir a las calles para divulgar “su propuesta estética de raíz popular y para el pueblo”, iniciando un amplio recorrido por colonias pobres, como Tepito, La Lagunilla y la Morelos —donde yo vivía—.



Enrique Cisneros, *El Llanero Solitito*. Foto: Rafael Casas Peñaloza

En esa caravana promovió, como no lo había hecho nadie, un pensamiento analítico, alternativo y crítico entre la niñez, con base en obras de teatro y canciones como "Vamos Chile", de los Amerindios y "El Moco", de Gabino Palomares. Cómo olvidar su impacto en nuestra forma de pensar y también, por qué no decirlo, la reacción ambivalente de nuestra madre, jocosa y enfadada a la vez, al escucharnos regresar al vecindario cantando a grito abierto, esas las simpáticas coplas que las aludían:

Pregúntale a tu mamá
si ella alguna vez comió...
Pregúntale a tu mamá
si ella alguna vez comió...
Y si te dice que no,

cántale esta canción...
El moco, el moco, un moco más...
El moco, el moco, un moco más...

Dice Víctor Roura que la gente canta las canciones porque las escucha en la radio y no porque haya decidido adoptarlas como suyas, quizá porque la mayoría de quienes compran los discos de moda ignoran que esas canciones y sus intérpretes son impuestos de manera arbitraria por una diminuta clase empresarial, mientras que las radiodifusoras, sin brújula ni capacidad de contestación, sólo son las hacendosas y serviciales recipiendarias de las irrefutables órdenes de esos magnates (Pérez Montfort, 2023).

No tengo duda, como señala el autor, de que su fórmula explica el impacto comercial de la música pop; por ejemplo, la desarrollada en aquellos años por Sandro, Palito Ortega, Leo Dan, Leonardo Favio, Roberto Carlos, Camilo Sesto, Julio Iglesias, Juan Gabriel, Rigo Tovar, Lupita D'Alessio, Luis Miguel y todos los cantantes encumbrados desde y para Televisa; pero creo que es insuficiente para comprender —seguramente porque no él se lo planteó así— lo que sucedió en México cuando llegó el canto latinoamericano y, con él, las primeras expresiones del canto contestatario en nuestro país.

Esos géneros no tuvieron cabida en la televisión ni en el cuadrante radiofónico, y de no ser por contadas excepciones en Radio Educación y Radio UNAM nunca se habrían difundido por las ondas hertzianas. Por esa razón sólo se escuchaban en universidades, sindicatos y peñas (como el *Cóndor Pasa, la Peña del Nahual, la Tecuicamine, la Peña de Los Folkloristas* o *El Mesón de la Guitarra*) o acompañando diversos movimientos sociales, en huelgas, mítines, festivales, o marchas (Pérez Montfort, 2023) y, por supuesto, en la calle misma, donde yo las conocí y las hice mías.

En este sentido, el trabajo que el CLETA desplegó entres las infancias y adolescencias marginadas ofreció a dichos sectores etarios un contexto más amplio para comprender su realidad. Desde su creación, dicho colectivo se vinculó políticamente con las causas obreras, campesinas y estudiantiles, al margen de la óptica capitalista, algo que, estoy seguro, permeó de algún modo la visión de los menores de edad que lo siguieron.

En 1976, el CLETA se instaló en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, al considerarlo uno de los mejores enclaves para entrar en contacto con las clases más desfavorecidas de la sociedad mexicana y, claro está con las infancias que acudían al bosque en busca de esparcimiento. Al tomarla, aisló para sí la parte donde estuvo el foro abierto que ocupó hasta el 12 de enero de 1996, cuando fue desalojado por el Centro de Investigación y Seguridad Nacional (CISEN) (Rojas, 2018), el principal servicio de inteligencia y espionaje en México, en

acuerdo con el entonces regente Óscar Espinosa Villarreal y el rector de la UNAM, José Sarukhán Kermez, luego de haber fundado ahí el primer Aguascalientes zapatista en la Ciudad de México, a tan sólo dos kilómetros de la residencia oficial de Los Pinos.

Desde entonces, el CLETA se ubicó en la órbita de la ultraizquierda, tanto por sus ideas como por los apoyos que brindó a grupos como el Consejo General de Huelga, que en 1999 estalló una huelga en la máxima casa de estudios, logrando detener la virtual privatización de la institución, que buscaba imponer cuotas diferenciadas al alumnado.



Enrique Cisneros, *El Llanero Solitito*. Foto: Rafael Casas Peñaloza

El caso es que fue Enrique (1938-2015) —tan poco celebrado en las altas esferas de cultura mexicana— y no los medios de comunicación masiva el encargado de llevar a cientos de chamacos de mi generación la otra canción, la canción política, social o de protesta, la canción necesaria… para conocer, pensar y protestar.

Esa fue una etapa muy prolija, ya que Los Hermanos Rincón también comenzaron a abrir brecha, al recuperar el tradicional cancionero infantil y proponer al mismo tiempo una poética entrañable, como la letra aquella que dice:

Cuéntame, cuéntame mamá
cuando la lámpara termina de brillar
dónde guarda su luz, dónde la esconderá
Cuéntame, cuéntame mamá

Después vendrían las propuestas infantiles de varias mujeres y hombres que protagonizaron y optaron por el canto independiente antes que subordinarse a la industria musical, como fue el caso de Guillermo Briseño, con los discos *El pequeño pirata sin rabia* y *Quiero ser parte del cuento*; Gabriela Huesca, con las producciones *Los hijos de la primavera*, *Globos, sirenas... y algo más*, *Arrullos para los niños despiertos* y *Lluvia de pájaros*; Armando Vega Gil y su *Ukulele loco*; Cecilia Toussaint y Jaime López, con *Los animales*; Amparo Ochoa en *Canta con los niños*; la producción *Los Folkloristas cantan a los niños*; Eugenia León, con las grabaciones *Ni esto, ni l'otro. Canciones para grandes niños* y *Homenaje a Francisco Gabilondo Soler Cri-Cri*, o Amelia Escalante con su álbum *Déjenme soñar*.

En el mismo tenor se encuentra el trabajo más recientemente desplegado por grupos como Los Patita de Perro, Monedita de Oro, ¡Qué Payasos! o Yucatán a Go Go, así como el cantautor Luis Pescetti, que en diferentes formas y momentos han grabado y difundido producciones discográficas relacionadas con los derechos infantiles, la equidad de género, el cuidado del medio ambiente, la diversidad cultural, la inclusión, el amor, el respeto y la alegría, sin dejar de proponer inteligentes cuestionamientos al autoritarismo.

Por eso es necesario, cuando no urgente, que ante los graves problemas que enfrentan la niñez y la adolescencia mexicanas, las y los cantantes e intérpretes de la canción vinculada a las luchas populares, tanto los fundacionales como los representantes de las nuevas generaciones, volteen de nuevo su mirada hacia estos públicos, hoy atrapados en los videojuegos y las redes sociales, cuyos contenidos además de violentos, son ajenos a su realidad en la mayoría de los casos.

En un país como México —que ya no es gobernado por un gobierno represor como el de ese siniestro señor calvo, pero si por una izquierda para la cual las necesidades y problemas de estos sectores se resuelven básicamente con becas—, es prioritaria una respuesta desde la cultura alternativa.

Baste señalar que de acuerdo con un análisis realizado en 2019 por el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) y el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval) la pobreza afecta en mayor proporción a los menores que a otros grupos de edad. En 2016, aproximadamente uno de cada dos niños, niñas y adolescentes en México (51.1%) vivía en situación de pobreza (20.7 millones), experimentando por lo menos alguna carencia social, como acceso a servicios de salud, acceso a la alimentación, calidad y espacios de la vivienda, acceso a los servicios básicos de la vivienda, seguridad social o rezago educativo (CONAPRED, 2023).

Además, “al menos 21.3 millones de niños y adolescentes de 6 a 17 años son usuarios de Internet, y que de ese total el 51 por ciento práctica videojuegos, principalmente en celulares, aunque otros acceden a los contenidos virtuales a través de *tablets* y consolas de videojuegos” (Poy Solana, 2021), dedicando a los videojuegos y celulares entre una y 2 horas diarias en el segmento que va de 6 a los 11 años, mientras que en el que oscila entre los 12 y 17 años destina a los dispositivos digitales 3 horas cada día.

Al finalizar la década de los 70, yo me estrené como adolescente e, influenciado por las opiniones políticas de mi hermano y por las canciones que conocí y canté junto a Enrique, al fin pude comprender que las desigualdades sociales sólo se pueden resolver con educación y participación política. Hasta entonces logré discernir el trasfondo e implicaciones de aquellos sucesos que tanto preocupaban a Manuel, lo mismo que las razones por las cuales la señora Rosario Ibarra fundó el Comité Eureka como parte de incansable de su lucha contra las desapariciones forzadas; por qué las Fuerzas Revolucionarias Armadas del Pueblo (FRAP) secuestraron a José Guadalupe Zuno, suegro del inefable Echeverría, por qué la guerrilla de Lucio Cabañas secuestró a Rubén Figueroa, ex gobernador de Guerrero, y por qué el gobierno del impresentable hombre de la guayabera lo liberó usando toda la fuerza del Estado.

También entendí la importancia de la gesta sandinista en Nicaragua al lograr, después de 46 años de dictadura, la salida de Anastasio Somoza, así como la indignación de *Chava,* el joven homosexual que cortaba el pelo en el local de la esquina, justo donde solíamos reunirnos con Enrique, cuando Harvey Milk, el primer político abiertamente gay en la era moderna, fue asesinado en San Francisco.

Mientras todo eso sucedía, en España se lanzaba el primer proyecto masificador de música infantil, privilegiando la apariencia por encima del contenido y el consumo por la identidad: David, Gemma, Tino, Yolanda y Óscar “imponían” una nueva forma de vivir a otros niñas y niñas, con el pretexto de *Parchís*.

Referencias

Archivo General de la Nación (AGN) (2020, 12 de marzo). *#AGNResguarda memorias de la época del Desarrollo estabilizador* [entrada de blog]. https://www.gob.mx/agn/articulos/agnresguarda-memorias-de-la-epoca-del-desarrollo-estabilizador?idiom=es

Agustín, J. (1992). *Tragicomedia Mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1988.* Editorial Planeta.

Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED) (2023). *Discriminación en contra de niñas, niños y adolescentes*. https://www.conapred.org.mx/wp-content/uploads/2024/02/FT_NNA_Noviembre2023_v2.pdf

Glockner, F. (2019). *Los años Heridos. La historia de la guerrilla en México, 1968-1985.* Editorial Planeta.

Leonardo, E. (2020, 24 de enero). Los desmanes de Raúl Velasco: el todopoderoso petulante de la TV que muchos recuerdan como "mala persona". *Yahoo! Vida y estilo*. https://es-us.vida-estilo.yahoo.com/los-desmanes-de-raul-velasco-el-todopoderoso-petulante-de-la-tv-que-muchos-recuerdan-como-mala-persona-231525737.html

Pérez Monfort, R. (2023). *Intervalos. Ambientes y música popular durante el inquieto siglo XX mexicano.* Fondo de Cultura Económica.

Poy Solana, L. (2021, 24 de octubre). Además de videojuegos, los niños deben tener otros estímulos: experta. *La Jornada*. https://www.jornada.com.mx/notas/2021/10/24/politica/ademas-de-videojuegos-los-ninos-deben-tener-otros-estimulos-experta/

Rodríguez, A. M. (2024, 30 de abril). Vigente, impacto generacional de 'Cri-Cri' a 90 años de su aparición. *La Jornada*. https://www.jornada.com.mx/noticia/2024/04/30/espectaculos/vigente-impacto-generacional-de-cri-cri-a-90-anos-de-su-aparicion-1132

Rojas, A. G. (2018, 22 de febrero). Por qué el CISEN, el servicio de inteligencia de México, está de nuevo en el centro de una fuerte polémica (y qué se debe hacer para reformarlo). *BBC News Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-43135999

Taibo II, P. I. (2023). *Los alegres muchachos de la lucha de clases. Las batallas de una generación que formaron el presente*. Editorial Planeta.

1. Correo electrónico: jusanb@yahoo.com.mx ↑
2. Raúl Velasco Ramírez nació el 24 de abril de 1933 en Celaya, Guanajuato, y murió el 26 de noviembre de 2006. Fue un presentador representativo de la televisión enajenante y sin contenido social que aún impulsa Televisa. Durante 28 años condujo el programa de variedades *Siempre en Domingo,* estrenado el 14 de diciembre de 1969 y transmitido hasta abril de 1998. Dicha emisión encumbró, pero también destruyó, a cantantes debido a las conductas clasistas, abusivas y prepotentes del conductor que, incluso, llegaron a la humillación al cuestionar frente al público la apariencia física de quienes ahí se presentaron. Velasco también creó y organizó eventos con alcance internacional, como el Festival OTI de la Canción, que en 1972 vetó a Alberto Ángel *El Cuervo* por interpretar la canción "Yo no voy a la

guerra", contrapuesta a los intereses políticos de la televisora. El polémico conductor también mostró su rechazo a varios géneros musicales, como el rock (en español o inglés) y a la canción política, por lo que estas expresiones culturales quedaron prácticamente excluidas de la pantalla chica, salvo contadas excepciones, como la presentación del grupo brasileño Secos e Molhados, con Ney Matogrosso a la cabeza, en 1973, o la de Jaime López, en 1985; en ambos casos con temas muy ligeros. No en vano, hartos de su protagonismo y falsa moralidad, amplios sectores de la sociedad lo bautizaron como Raúl *Delasco* (véase Leonardo, 2020). ↑

3. Periodo histórico del México contemporáneo, también conocido como Desarrollo Estabilizador, que abarcó de 1948 a 1975; es decir, los sexenios de los presidentes Miguel Alemán Valdés, Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz, quienes lograron consolidar el mercado interno e insertar a nuestro país en el comercio internacional gracias a una acelerada industrialización que respondió al favorable contexto económico global que se generó a raíz de la Segunda Guerra. No obstante, después de ese vertiginoso ascenso se presentó un brusco deterioro económico y social económico ante la dependencia del capital extranjero y el aumento de la deuda externa (véase AGN, 2020). ↑

ISSN: 2683-314X

Las danzas prohibidas: del vals al reguetón

Tere Estrada[1]
Cantante, compositora y escritora



Fotografía de Siddharta Naranjo, CDMX, 2023.

Resumen

Se hace una revisión de las danzas prohibidas en México, desde la época de la Independencia, sus características, los lugares donde se llevaban a cabo y su función social.

Palabras clave: vals; danzón; mambo; *twist*; lambada

Cada generación encuentra la manera de vincularse con un género musical, hacerlo suyo, bailar, espantar y escandalizar a la generación que le antecede. Así pasó con el vals, el danzón, el mambo, el *twist*, la lambada y el reguetón. Eran las danzas prohibidas que escandalizaron a la Iglesia o grupos moralizantes como la Liga Mexicana de la Decencia. El cuerpo debe ser controlado y vigilado, quien desee instituir el orden social, debe tener un control corporal (Foucault citado por Sevilla, s. f.). Estas danzas cumplieron con una función social de diversión y cortejo en cada generación.

Cuando llegó el vals a México en la época de la Independencia proveniente de Austria no fue bien recibido. Caracterizado por su compás de ¾, las parejas lo ejecutaban con movimientos giratorios cadenciosos. Se le consideraba un baile sumamente inmoral porque los cuerpos estaban tan cerca al danzar que las personas parecían abrazarse. Sin proponérselo, al hacer públicas las denuncias de los primeros bailarines "inmorales" que bailaban por parejas, se tomaban de las manos y se abrazaban, el Tribunal del Santo Oficio fue promotor de este baile (Estrada, 1986: 145).

Los insurgentes tomarían esta danza prohibida como bandera. El brigadier Lorenzo Guerrero del cuerpo de Granaderos del Imperio Español expresaba de este ritmo:

> El pecaminoso e inhonesto baile introducido en el día con el nombre de Vals, a quien con más propiedad se debía llamar Balsa, que ha transportado a este reino las corrompidas máximas de la desgraciada Francia [...] siendo tanta su maldad que encierra el dicho vals, que se puede decir que por más que la malicia del hombre aquilate mis ideas, no inventará otra cosa más nociva ni de todo el infierno brotará otro mayor monstruo de obscenidades. (Estrada, 1986: 145)

Su éxito y difusión se dio por encima de las posturas políticas y las luchas civiles que dividieron al país, tanto porque el vals estaba de moda en el mundo, como porque su cadencia resultó del agrado de todos, especialmente de los compositores. Pronto comenzaron las obras mexicanas, con estilo propio. Macedonio Alcalá destacó con "Dios nunca muere" y Juventino Rosas con "Sobre las olas", valses mexicanos de exportación. Tiempo después, el vals se convirtió en una danza popular y fue aceptado hasta en las reuniones de familias adineradas.

Así como el vals causó revuelo a su llegada, el danzón también escandalizó cuando arribó a tierras mexicanas por Yucatán y Veracruz y luego se extendió a otras zonas. Llegó por el año 1890, en la época porfirista de los grandes latifundios y la llegada de compañías petroleras extranjeras. Desde los primeros años del siglo XX, proliferaron en la Ciudad de México salones

de baile donde los capitalinos bailaban valses, tangos y danzones. En 1905 surgió el primer salón verdaderamente danzonero, en el barrio popular de Indios Verdes, con el nombre de La Quinta Corona. Posteriormente surgió El Mercado de las Flores, al que visitaban las personas más humildes, pues las de la clase media eran criticadas si eran vistas en el lugar, echando danzón (García, 2010).

> [...] danza que se baila en un tabique, de ritmos cadenciosos, suaves y cálidos que permitían más que nunca el acercamiento de los cuerpos de las parejas que lo practicaban, de una música que le dio al pueblo un florecimiento de músicos, compositores y bailadores conectados con sus raíces, con su esencia afrolatina, con el pulso vital de la sangre al moverse, acompañadito y luciéndose, pues el danzón tiene mucho de escénico, de farandulero, de mostrarse a los otros, de lucirse con pasos de fantasía, una danza acompañada con música hipnotizante y seductora, propiciatoria para el encuentro carnal. (García, 2010)

Dicen los expertos que una buena pareja de danzón debe ser capaz de bailar en un área equivalente a un ladrillo. Bailar danzón era un atrevimiento inmoral. En el México del Porfiriato, las mujeres no tenían permitido enseñar las piernas ni los tobillos, eran cortejadas a través de cartas, y las madres cuidaban celosamente la virginidad de sus hijas (Mujeres en el Porfiriato, 2012).

> Durante el noviazgo, tiempo de la seducción y el cortejo, pudor y virginidad eran los valores que las señoritas debían mantener incólumes. La asistencia a la misa dominical, los bailes, la celebración de los onomásticos, las tertulias familiares y en la provincia mexicana, los paseos en jardines y el de la Plaza de Armas en las típicas serenatas, eran las ocasiones que los jóvenes tenían para cortejar [...] el novio oficial visitaba a su prometida siempre en presencia de las miradas vigilantes de los adultos (Rocha, 2004: 179).

En México, un país conservador y católico, la cercanía de los cuerpos al bailar era un pecado: en el vals por abrazarse, en el danzón por bailar tan pegaditos. En la década de los cuarenta y cincuenta, brillaron los salones de baile: Smyrna, Salón México, Fénix, Los Ángeles y Chamberi. Los bailarines asiduos a estos lugares empezaron a lucir los trajes de pachuco y llamaban a esos salones El Esmeril, El Mazo, El Feo y El Ángel. El salón California fue posterior a éstos.

En la década de los cincuenta, arribó a esta capital el mambo, un ritmo proveniente de Cuba que causó furor entre la juventud. Esta música, que se distingue por sus notas metálicas de trompeta y saxofón, fue compuesta por Dámaso Pérez Prado y la dio a conocer en el salón Brasil, que estaba en avenida Instituto Técnico, hoy Circuito Interior. Después siguió el chachachá, que creó otro cubano: Enrique Jorrín. Su música llevaba violín y flauta y era más suave que el mambo. También cautivó a la audiencia y se filmaron películas donde aparecieron las rumberas bailando mambo y chachachá.

En medio del furor del mambo y el chachachá, a mediados de los cincuenta, llegarían otros ritmos de los Estados Unidos que alborotaron a los jóvenes y escandalizaron a los adultos. El *rock and roll* arribó en la época de Adolfo Ruiz Cortines, en el periodo llamado "milagro mexicano", donde muchos aspiraban a seguir el ejemplo del *american way of life*.

La expresión "rock and roll" la acuñaron jóvenes de barrios afroamericanos y en su jerga tenía una connotación sexual. El locutor Alan Freed la empezó a utilizar para promover artistas de *rhythm and blues* en su espacio radiofónico (What is in a name?, 2016).

Uno de los íconos del naciente rock and roll fue Elvis Presley, quien con su manera de bailar espantaba a las buenas conciencias. En el *show* de Ed Sullivan tuvo que ser filmado de la cintura hacia arriba para que no se viera su hipnótico movimiento de caderas que tantos gritos y suspiros provocaba en las adolescentes (The Ed Sullivan Show, s. f.). No por dada le apodaban *Elvis The Pelvis*, es decir, *Elvis La Pelvis*.

En México, una censura parecida vivieron las Hermanitas Jiménez, promotoras del *twist*, ritmo hermano del *rock and roll* y cuya figura más destacada fue Chubby Checker. La palabra "twist" traducida al español significa girar, torcer o enroscar. En el baile, la cadera se giraba velozmente, las parejas bailaban separadas, en movimientos rápidos y marcados, balanceando hombros, caderas y rodillas. La revista *Notitas Musicales* comentó sobre ellas:

> Las simpáticas y muy agradables hermanitas Jiménez se han convertido en las máximas exponentes del abominable twist, y francamente, sus gráciles figuras pierden mucho con esos movimientos antiestéticos y morbosos. (Gutiérrez, 1998: 24)

Una de las letras que interpretaban decía así:

Vente baby, a bailar el twist
Vente baby, a bailar el twist
meciéndose todos, le hacemos así.

Mi mami está durmiendo, mi papi no está aquí
Mi mami está durmiendo, mi papi no está aquí
ven a gozar este ritmo, que se llama el twist.

"El Twist", 1961 (Estrada, 2008: 52).

Para poder bailar sin cortapisa, los papás tenían que estar ausentes. Las tardeadas y los cafés cantantes eran puntos de encuentro de los jóvenes a principios de los años sesenta. En ese periodo, las mujeres entraban a los templos con la cabeza tapada y estaba prohibido enseñar el ombligo, según cuenta Tongolele, quien se veía hostigada constantemente por las señoras de la Liga Mexicana de la Decencia, una instancia católica encargada de vigilar la moral y las buenas costumbres.

> Estaba prohibido enseñar el ombligo y yo pensaba: "Qué tontería, tapo lo más importante" [...] Venían a verme grupos de damas católicas o las niñas de no sé qué cosa para pedirme que dejara mi vida de pecado y yo pensaba "Yo sólo bailo tahitiano". (Serrano, 1999)

Otro ritmo que causó estrépito por el movimiento de caderas fue la lambada a fines de los ochenta. Proveniente de Brasil, estaba conformada por ritmos como el carimbó y tenía influencias de la cumbia y el merengue. "El término "lambada" proviene de una palabra portuguesa usada en Brasil que describe el movimiento de un látigo" (Wikipedia, "Lambada", 2016). Este movimiento ondulatorio es realizado por los bailarines quienes bailan en pareja en total sincronía. En alguna vuelta, la mujer se monta en la pierna del hombre y se arquea.

El músico y compositor Pinuca realizó la primera grabación de una canción de lambada en la historia de la música popular brasileña en 1976. En 1988, un empresario francés, Olivier Lamotte d'Incamps, visitó Porto Seguro y descubrió al grupo de baile Kaoma, que incluía lambada en su espectáculo. Les propuso una gira europea y se dieron a conocer con el tema "Chorando se foi", basado en la canción "Llorando se fue", del grupo boliviano Los Kjarkas. En todo el mundo se vendieron cuatro millones de discos (Wikipedia, "Lambada", 2016).

La lambada se baila en pareja y en tres tiempos; con el cuerpo y rodillas flexionadas, intercalando las piernas abiertas con las del acompañante. Incluye giros rápidos, que requieren mucha precisión. Se complementa con movimientos sensuales y lentos en que se frotan los cuerpos de ambos danzantes, imprimiéndole un toque sumamente erótico que simula las caricias entre dos amantes que se dejan llevar por el deseo y la pasión (Perales, 2013).

Se hicieron dos películas sobre la lambada, la primera, llamada *Set the Night on Fire* (*Incendia la noche*) y la segunda, *The Forbidden Dance* (*El baile prohibido*). En realidad, lo que es prohibido vende más, de manera que fue una estrategia de mercado empleada por los promotores de la película. No obstante, había muchos prejuicios sobre este baile, pues se pensaba "que incitaba a los jóvenes a mantener relaciones sexuales, dado los movimientos tan sensuales característicos de esta danza" (Perales, 2013).

Durante los años noventa, hubo otro baile que volvió a escandalizar tanto por sus letras con contenido sexual explícito, como por sus movimientos que simulan un acto sexual: el reguetón. Es un estilo de música latina que evolucionó del reggae y del hip-hop en español. Su origen se suele asociar con Puerto Rico, donde se le dio ímpetu y comenzó a ser producido comercialmente. El reguetón se expandió velozmente por las comunidades hispanohablantes y alcanzó gran popularidad mundial en los 2000. Se le asocia a jóvenes y a adolescentes de 12 a 22 años de escasos recursos. Al baile del reguetón se le conoce como perreo, porque evoca el acto sexual del perro.

> En el Perreo, el cuerpo supera los límites de la piel, y buscan constantemente el contacto con la otra persona, estableciendo así "un ritual de proximidad". Con el roce, los jóvenes se transmiten fuerza y energía. El cuerpo no puede ser contenido ni controlado y desea ser, sobre todo, sentirse libre [...] En este baile del Perreo se pierde el espacio individual y lo íntimo pasa a ser público. El cuerpo ya no es propio, sino, también de los demás. Es por eso que uno puede bailar y tocar al otro. (Reggaeton in Cuba, s. f.)

La edad en la que inicien sus primeros encuentros sexuales es la edad en la que empiezan a bailar reguetón. Es un ritual de cortejo, donde el cuerpo ensaya los movimientos y las emociones que se disparan al sentir la proximidad de los cuerpos. Ciertos grupos conservadores lo asocian con promiscuidad y libertinaje.

También se le acusa de denigrar a la mujer en sus letras y utilizarla como objeto sexual en sus videos. En todas las letras de todos los estilos musicales hay misoginia: en el bolero, en el rock, en el pop. No obstante, en las letras del reguetón encontramos una alta carga de misoginia y de contenido sexual explícito.

Todos los bailes populares empezaron siendo prohibidos, pero con el tiempo fueron tolerados y aceptados por todas las clases sociales. Siempre hubo grupos reaccionarios que repudiaron las danzas prohibidas, como la Iglesia y los grupos moralizantes, pero el baile cumplió con su

función social de ser un baile de cortejo. Si ya todo es explícito con el reguetón, ¿qué bailes les esperan a nuestros hijos en veinte años?

Referencias

Brust, L. E. (2010, 2 de julio). *Vals mexicano*. Laboratorio Universitario de Recopilación de la Danza – Universidad de Guadalajara. Archivado en https://web.archive.org/web/20161112022941/https://sites.google.com/site/laredanzaudg/musica-folklorica/los-ensayos/el-vals-mexicano

Danzoteca (s. f.). El danzón en México. http://danzoteca.es.tl/El-danz%F3n-en-M-e2-xico.htm [fecha de consulta: 17 de junio de 2016].

Estrada, J. (1986). *La música de México, tomo I. Historia*. UNAM.

Estrada, T. (2008). *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas. 1956-2006*. Océano.

García, A. (2010, 14 de octubre). *El danzón*. Laboratorio Universitario de Recopilación de la Danza – Universidad de Guadalajara. Archivado en https://web.archive.org/web/20161019132634/https://sites.google.com/site/laredanzaudg/musica-folklorica/los-ensayos/el-danzon

Lambada (2016, 18 de abril). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Lambada&oldid=90535241 [fecha de consulta: 17 de junio de 2016].

Mujeres en el Porfiriato (2012, 5 de julio). *Virginidad, prenda de cambio*. https://mujeresenelporfiriato.blogspot.com/2012/07/virginidad-prenda-de-cambio.html [fecha de consulta: 17 de junio de 2016].

Perales, K. (2013, 7 de octubre). Lambada, el llamado "baile caliente y prohibido". *Suite101*. Archivado en https://web.archive.org/web/20160302231910/http://suite101.net/article/lambada-el-llamado-baile-caliente-y-prohibido-a62986

Reggaeton in Cuba (s. f.). *El Baile del Reggaeton: El "Perreo"*. Archivado en https://web.archive.org/web/20160626165408/http://reggaeton-in-cuba.com/esp/danza.html

Rocha, M. E. (2004). Cómo se enamoraban madres y abuelas de antaño. Cortejo y noviazgo en el sigo XX, 1900-1960. En Pérez Islas, J. A. y Urteaga Castro-Pozo, M. (coords.). *Historia de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*. Secretaría de Educación Pública / Instituto

Mexicano de la Juventud / Archivo General de la Nación.

Sevilla, A. (s. f.). *La gente necesite bailar, sea como sea*. Cartelera Morelos. Archivado en https://web.archive.org/web/20160720212357/http://cartelera.morelos.gob.mx/articulo/la-gente-necesita-bailar-sea-como-sea#main-content

Serrano, M. (1999). Tongolele. Una leyenda viva. *Sueste,* (42). Archivado en https://web.archive.org/web/20001216021600/http://www.sueste.com.mx/42/cultur02.htm

The Ed Sullivan Show (s. f.). *Artists – Elvis Presley*. http://edsullivan.com/artists/elvis-presley [fecha de consulta: 17 de junio de 2016].

Vals en México (2016, 13 de febrero). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Vals_en_M%C3%A9xico&oldid=89114690 [fecha de consulta: 16 de junio de 2016].

What is in a name? (2006, 16 de abril). Rock and roll. *Urban Dictionary*. http://urbandictionary.com/define.php?term=rock+and+roll&defid=1531259 [fecha de consulta: 17 de junio de 2016].

1. Correo electrónico: sirenasalataque@yahoo.com.mx
   Nota: Una versión preliminar de este artículo se publicó en *Correo del Maestro* núm. 245 de octubre del 2016 (https://revista.correodelmaestro.com/publico/html5102016/capitulo6/las_danzas_prohibidas_del_vals_al_regueton.html) ↑

ISSN: 2683-314X

Raza de Bronce, legado y resistencia

Isela Guerrero Osorio[1]
Difusión, Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa



Eduardo Juárez. De *Raza de Bronce* en Casa del Lago, Bosque de Chapultepec, CDMX 1985. Foto: Rainer Stockelman.

Resumen

A través de una entrevista se hace un recuento de la formación, actividades y tocadas del grupo *Raza de Bronce*, además de unir la historia de este grupo con los acontecimientos sociales en los que se vieron inmersos.

Palabras clave: Movimiento sociales, movimiento estudiantil, rock de protesta, terremoto del 85, CLETA

En la década de los ochenta, en la ciudad de México se escuchaba música comercial, pop nacional, grupos de rock en inglés y los que surgían en español como Caifanes o Soda Stereo; por esos años estudié en una universidad pública. Era la época del inicio del gran salto

tecnológico, computadoras IBM, los primeros celulares, crecimiento demográfico, extensión de los límites de las ciudades y una gran devaluación, producto de las gestiones presidenciales de Miguel de la Madrid (1982-1988) y Carlos Salinas de Gortari (1988-1994).

Había varias realidades, auge para unos y deterioro en la calidad de vida para muchos, sin embargo, el andar de la cultura no se detenía en el país; donde había electricidad, los programas televisivos o la música acompañaban la vida de los pobladores, la televisión, la radio o el tocadiscos se convirtieron en un artículo que no podía faltar en los hogares.

El espacio gubernamental dedicado a los jóvenes estaba en manos de las instancias del Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA). Regresaron los copetes, la moda llena de colores brillantes, David Bowie, Sex Pistols, pero también nacieron grupos nacionales de rock que buscaban sus foros, otros tocaban en los terrenos baldíos de manera clandestina: el de Neza, Iztapalapa o Santa Fe y, pocos, en las huelgas obreras. La cultura juvenil también estaba en manos de las universidades públicas, así como de grupos independientes que cubrían espacios de expresión artística.

Una amiga me invitó a tomar clases de teatro en el Bosque de Chapultepec en un foro al aire libre donde estudiantes que, en su momento, tuvieron un conflicto con el departamento de Teatro de la UNAM, se dedicaron a crear obras para teatro callejero y crítica política, conformando el Centro Libre de Experimentación Artística, CLETA. En este foro conocí el significado de una asamblea popular, el teatro independiente, al grupo musical Los Nakos, al cantautor José de Molina, al grupo de teatro Mascarones y al grupo de fusión Raza de Bronce, entre otros. Me concentraré en este último grupo, integrado por Nicolás y Eduardo Juárez Garduño, como ejemplo de las propuestas musicales de los ochenta y noventa que mantuvieron en sus contenidos mensajes profundos y temáticas de crítica social, amor, introspección e identidad.

En la colonia popular, La Pensil, al norte de la Ciudad de México en la zona de Tacuba, nacieron y crecieron los hermanos Juárez Garduño. Su abuela y su madre eran maestras de primaria, el padre, tablajero. Para los años setenta se vivía en comunidad, bajo las reglas de la cultura del barrio, los vecinos aún se daban el saludo de buenos días y los adultos organizaban algunas actividades para los niños de la cuadra. Cuenta Nicolás que había un muchacho que les daba clases de karate. En el barrio los juegos eran en la calle, pintaban con gis una pista en el pavimento para las carreritas de cochecitos, y otro juego al que se dedicaban eran las canicas. Al crecer pasaban al juego de frontón, tochito, el bolillo, pica-pica; los más rudos, estaban listos para el juego de la burra diez y seis;

> con las primas jugábamos a las traes y a las escondidillas. Había un deportivo muy cerca y jugábamos futbol y basquetbol, también formamos parte del coro de la iglesia. Ahora las cosas han cambiado, la disputa por los espacios para estacionar los coches es latente y las calles ya no son suficientemente seguras, aunque ya no habitamos en la Pensil, nos une la parte afectiva, nuestra madre sigue viviendo ahí.[2]

Herencia y formación musical

Eduardo recuerda cuando su madre, Lupita Garduño, además de dar clases de primaria, cantaba, a veces con mariachi, pero más con tríos, y los integrantes del grupo ensayaban en su casa. Escuchaban a su mamá ensayar todos los días. En la sala de su casa había una pianola que perteneció al hermano de la abuela materna (Rosa María Ayala Villagómez) que se había dedicado a la música, Jesús Ayala Villagómez, originarios de Yuriria, Guanajuato. La pianola fue un elemento que favoreció que el padre, que no quería que salieran a la calle y anduvieran de vagos en un barrio en el que poco a poco se producía más violencia, decidiera pagarles clases de piano. Nicolás, tenía como diez años, y siete Eduardo.

"Cuando salíamos con mis padres, al sindicato de maestros, Lalo y yo jugábamos a hacer canciones con lo que íbamos leyendo en el camino. Nos reíamos porque eran construcciones chistosas." En la etapa de niño, Nicolás entraba al cuarto donde ensayaba su mamá con el trío, agarraba las guitarras y tocaba de manera lírica. Tenerlas en sus manos lo transportaba a las manos del laudero que las había fabricado con materiales de palo de rosa, el olor para él era hipnótico, apreciaba sus vetas, su fina hechura; la música comenzaba a ser una pasión. En el coro cantaban canciones religiosas, pero también las de moda de José, José, José Alfredo Jiménez y canciones de tríos. Ya en la adolescencia les atrajo la música electrónica, en el rock conocieron grupos como los Doors, Deep Purple, Led Zeppelin y los grupos mexicanos que tocaron en Avándaro.

En la casa donde vivían los hermanos Juárez Garduño, tiempo atrás había vivido Jesús, el tío abuelo que cantaba como Frank Sinatra, amigo del cantante-actor *Tin Tán* Valdés. Ahí se reunía con más amigos para la bohemia, "eso lo llegamos a saber por los mismos vecinos, en casa ese tema casi no se hablaba, el tío Jesús Ayala, había muerto de cáncer en la garganta, se hicieron muchas leyendas alrededor de él." Sabían de otros músicos de la zona como Los Tres Caballeros, donde tocó Roberto Cantoral, y en el coro estaba un familiar de Andrés Huesca. Entre leyenda y práctica, ambos hermanos se fueron inclinando hacia la música. "Desde la

psicología humanista y las pedagogías contemporáneas es importante reconocer a las figuras que crean un arraigo a tu lugar de origen, pero también la música es un lugar desde el que te puedes autoafirmar como persona y como parte de una colectividad", asevera Nicolás.

Los ensayos del coro se trasladaron a un cuarto de su casa, espacio que se volvió una especie de club juvenil en el que comenzaron a hacer teatro y otros talleres. David Hierro, un cantante de *heavy metal*, les dio clases de guitarra. Aprendieron, además, formas de organizarse y el oficio. Nicolás se habilitó en la afinación de guitarras. "Comenzamos a escuchar grupos de rock progresivo como Yes, Pink Floyd, Génesis, Queen, Jethro Tull, Premiata Forneria Marconi, grupos poderosos que a nivel rítmico hacían cosas increíbles".

Para el cumpleaños de Nicolás un órgano fue su regalo, y a Lalo, con gran esfuerzo, su mamá, le compró una batería. Ella les enseñó a vocalizar y a respirar. A los quince años Nicolás decidió ser músico pero sus padres lo orillaron a estudiar la Normal Superior para Maestros, después Lalo entró al Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) de la UNAM en Azcapotzalco. Por ahí de 1978, jugaron a armar un grupo sin nombre, con un chico apodado *El Cepillín*, el Gerardo, y otro Lalo. Tocaban rolas de los Doors o de Enrique Guzmán.

Cuando Eduardo llegó al CCH se abrió un universo majestuoso, descubrió una escuela con un proyecto alternativo de educación media superior, que le dio la posibilidad de indagar en la autogestión, así como en el autoaprendizaje. Pasaba horas en la biblioteca, presenció conciertos, escuchó por primera vez a grupos de rock como La Nopalera, a Guillermo Briseño y su banda. Fue una revelación "oír a Zeferino Nandayapa que interpretaba música chiapaneca pero también piezas clásicas de Beethoven o una pieza de jazz en la marimba, fue otra motivación para explorar la música." También conoció el teatro por medio de agrupaciones como Contigo América y el CLETA, entre otros.

El proceso de politización de ambos se consolidaba, exploraron *El Capital* de Marx, conocieron la propuesta musical de José de Molina, Gabino Palomares, Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, o Víctor Heredia; después vinieron León Chávez Teixeiro, Amparo Ochoa...

> crecía en nosotros un cuestionamiento sobre la situación del país y el sistema social, económico y político en el que vivíamos, ¿por qué si fuimos la primera revolución antes que Rusia, no somos una potencia?, ¿por qué el machismo en la familia o la educación falocentrista?, a manera de autocrítica; ¿colonización o invasión?, la marginación y muchos temas a través de lo que aprendíamos en la escuela pública, y las canciones.

Aunque la idea de Nicolás era trabajar sólo unos años en el magisterio, sabiendo que la enseñanza de los niños no era del todo lo suyo, siguió para poder pagar las clases de música, suyas y de su hermano, en la Escuela Libre de Música "José F. Vázquez". Al mismo tiempo, Nicolás tocaba con un grupo versátil en fiestas. Un día Nicolás se encontró con un anuncio en el Sindicato de Músicos, solicitaban un tecladista para el grupo de Kenny y Los Eléctricos quienes regresaban de Los Ángeles, California.

> Yo los había oído en la estación de radio Rock 101, me entrevisté con ellos en el Specchio de Satélite. Ricardo Ochoa me dijo, "Nicolás, súbete." Yo ya había guardado mi teclado, sólo ubicaba la canción de "Me quieres cotorrear" y comenzaron a tocar cosas que yo no sabía, los seguí en dos canciones, Ochoa me dio las gracias y me dijo "nos vemos mañana".

Música comercial o romper el molde

En paralelo Nicolás decidió estudiar psicología y Eduardo pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Lalo se enteró que habría un evento político cultural en Juchitán, Oaxaca como forma de resistencia a los hostigamientos por parte del Estado mexicano en aquella región donde los pobladores defendían su derecho a organizarse, su cultura y su territorio. Analizaron la situación y decidieron participar. Fue cuando Nicolás se cuestionó seguir con Kenny en el grupo de rock; no representaban para él un arte comprometido como lo que hacían las bandas Peace and love, con su rola "Latin Feeling" y "Me extraña que siendo araña" o Love army, con "Caminata cerebral". Él sabía que con Kenny no podría hacer esos contenidos, ellos estaban abriendo la brecha del rock que por muchos años se había cerrado en México en la época de Echeverría, pero la invitación para ir a tocar a Juchitán sería punta de lanza para decir lo que pensaban y decidió salirse del ascendente grupo de rock.

Mucho antes los hermanos intentaron armar un grupo llamado Teponazoa que significa, en náhuatl, ir creciendo, formado únicamente por Nicolás y Lalo. Ensayaban y hacían canciones, sus letras eran principalmente existenciales, les preocupaba ver cómo la naturaleza se estaba destruyendo. "No restructuramos la realidad para conocerla, reformamos la conciencia para tener un acercamiento distinto con la realidad. Leíamos las letras de The Doors y cuestionábamos una cultura que nos prometía un paraíso, frente a una realidad compleja manejada por los intereses económicos de grandes corporativos". Iniciaron sus propias composiciones de manera conjunta con frases que salían de la línea de moda.



Eduardo Juárez, 1988. Foto: David Villarruel

Nicolás Juárez, 1987. Foto: Rainer Stockelman

La misma Raza de Bronce

En 1984 crearon el grupo Raza de Bronce.

> Lalo y yo y comenzamos a platicar junto con Ricardo Calderón, vecino de la colonia Argentina, al otro lado de Legaria; sobre formar un grupo de rock de protesta e ir a expresarnos en solidaridad con la comunidad juchiteca. Había surgido una suerte de golpe de estado allá porque fue el primer municipio que tomó el poder por medio de una organización popular llamada Coalición Obrera, Campesina, Estudiantil del Istmo, COSEI. El Estado no los reconoció porque no tenían registro mediante un partido político. Se aliaron con el PSUM, pero el gobierno tampoco aceptó su autoorganización.

Comenzó entonces una persecución por parte del gobierno estatal y federal hacia ellos, el ejército mantenía un estado de sitio con detenciones. Se organizó un evento llamado Flor y Canto al que decidieron asistir, como Raza de Bronce, Nico en la voz, los teclados y el bajo, Ricardo Calderón en la guitarra y segunda voz, y Eduardo en la batería.

Se presentaron con una rola de su autoría, “La voy a armar”. Trataba sobre la vida de un obrero para decir “ya me di cuenta, tomé conciencia, me voy a organizar con mis compañeros para luchar por nuestros intereses en común, al mismo tiempo hablaba de que el obrero es el que construye con su fuerza de trabajo físico o intelectual muchas cosas que después se las quita el

sistema dándole un salario mínimo mientras que otros se apropian de su trabajo". Hicieron una lírica musical en la que mezclaban un ambiente industrial. El público era diverso, en su mayoría mujeres y niños que los escucharon atentamente.

"Muchas personas se acercaban y nos preguntaban ¿qué es lo que tocaron?", una mixtura e hibridación entre estructuras musicales que pretendían, a su vez, recrear ambientes, sensaciones, y reflexión.

Entre los grupos y cantautores con los que coincidieron estuvieron Los Emilianos a Pata, grupo del norte del país, Mario Esteban del Istmo, Los Nakos, Armando Rosas, el CLETA, Los Llaneritos, un grupo compuesto por dos hermanos niños y una niña, Pepe, Gerardo y Olimpia, cantando canciones de protesta, antecedente del grupo Van Troi (llamado así en honor al guerrillero vietnamita Nguyen Van Troi) que a la fecha sigue tocando. También estuvo Salario Mínimo. "Recuerdo que en esos días tomaron presos a un par de músicos del Salario Mínimo y se armó un mitin improvisado entre toda la comunidad y los participantes para su rescate, se hizo una canción y efectivamente se logró su liberación", comentó Lalo.

Con esta experiencia, extendieron su participación en otros grupos de formación política en las escuelas donde estudiaban, decidieron que sus contenidos tendrían que ser de ruptura, que tendrían que decir cosas que pasaban y la realidad que se callaba, inspirados en José de Molina y León Chávez Teixeiro.

Incorporaron el teatro en las piezas musicales y escribían sus guiones para actuar y tocar, como el personaje de un robot, que además del diálogo estaba acompañado por sonidos electrónicos que ambientaban la puesta en escena. Rolas como "La agencia de colocación" en la que Nicolás dramatizaba una entrevista entre el solicitante de trabajo y el hombre de recursos humanos actuado por Mauricio Gómez Morín, también artista plástico e ilustrador quien se incorporó en la última época del grupo.

> También montábamos una escena en una cabina de radio. Recogíamos crónicas, notas periodísticas de diferentes escritores y periodistas como Carlos Monsiváis o Elena Poniatowska. Nos llevábamos una radio para que se escuchara cuando estábamos cambiando de estaciones, ahí es donde hacíamos la mixtura: teatro, música de rock que después sonaba a reggae, una hibridación de lenguajes como propuesta.

Tocaron en huelgas, universidades, los CCH, Preparatorias, y Bachilleres; en la huelga de Mabe donde los granaderos los amenazaron con llevarse sus instrumentos si seguían tocando, y también sonaron en Barrio Norte, Tepito, Nezahualcóyotl o en la Preparatoria Popular Tacuba. Sin embargo, ambos integrantes tenían sus actividades paralelas, uno estudiaba en la FES Iztacala y el otro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, además de trabajar para sostener sus estudios. No veían en la Raza de Bronce la posibilidad de vivir de ella.



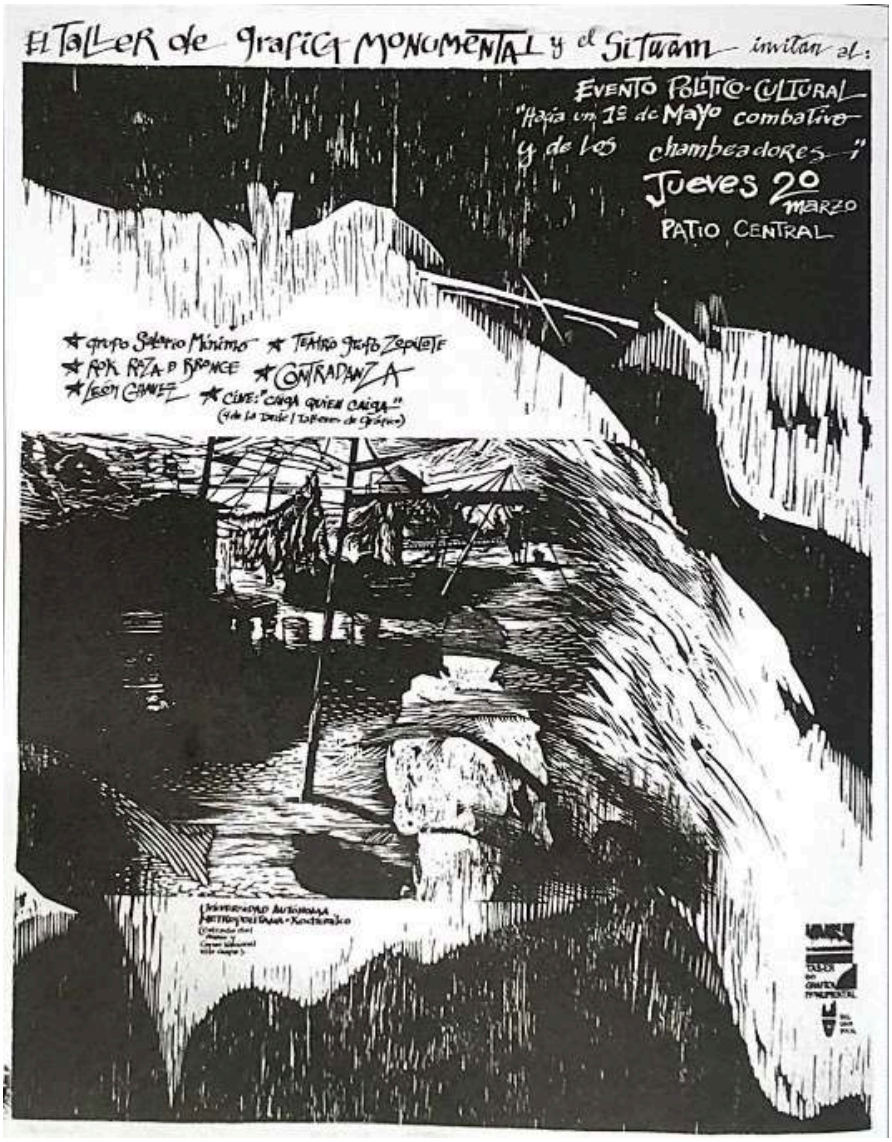
Eduardo Juárez. Casa del Lago, Chapultepec, CDMX, 1985.
Foto: Rainer Stockelman

Olimpia, integrante del grupo *Van Troi*, en el programa televisivo *La otra canción*, conducido por el cantautor e integrante del grupo Botellita de Jerez, Paco Barrios, mencionó que cuando ellos eran niños en el grupo Llaneritos escucharon a Raza de Bronce y pensaron en hacer un grupo con esa propuesta.

Como testimonio de la Raza de Bronce sólo existe un video donde tocan “Las compas costureras”, “África”, una rola que habla de las cadenas imperialistas que silencian las voces indígenas y negras, pero África, Medio Oriente y América están vivas y latentes, reclamando justicia; y “Ella” que plantea como las mujeres juntas encuentran una solución a su doble opresión, “no aceptan triunfos si no es junto a todas” (como dice un verso de una canción de León Chávez Teixeiro). El video fue grabado en la UAM Xochimilco, durante un concierto en la cafetería de dicha institución por el profesor Mauricio Schroeder que muchos años después lo hizo llegar a Eduardo.[3]

> Pensábamos que nuestra propuesta podía dejar una reflexión en los escuchas, creíamos lo posible que es lograr una sociedad más democrática, incluyente y libre. Actualmente hay nuevos grupos que tienen mensajes en esta dirección, como Panteón Rococó.

Raza de Bronce, sin reflectores, empoderó el ambiente de la época en los circuitos de los movimientos sociales, de colonos, sindicatos y universitarios. Durante el movimiento estudiantil del CEU-UNAM en 1987, antes del estallamiento de huelga, abrieron el concierto, les siguió Cecilia Toussaint. También colaboraron con el grupo Contradanza y en actividades parta la ACNUR, la Agencia de la ONU para los Refugiados. “El escenario siempre lo compartíamos con artistas de varias disciplinas coincidiendo con personas que también estaban en contra de la discriminación, las brechas económicas y queríamos un mundo mejor.”



Cartel de Mauricio Gómez Morín, 1986



Cartel Canto Libre de México, 1987



Raza de Bronce: Nicolás Juárez, Eduardo Juárez y Ricardo Calderón. Casa del Lago, CDMX. 1988. Foto: Rainer Stockelman

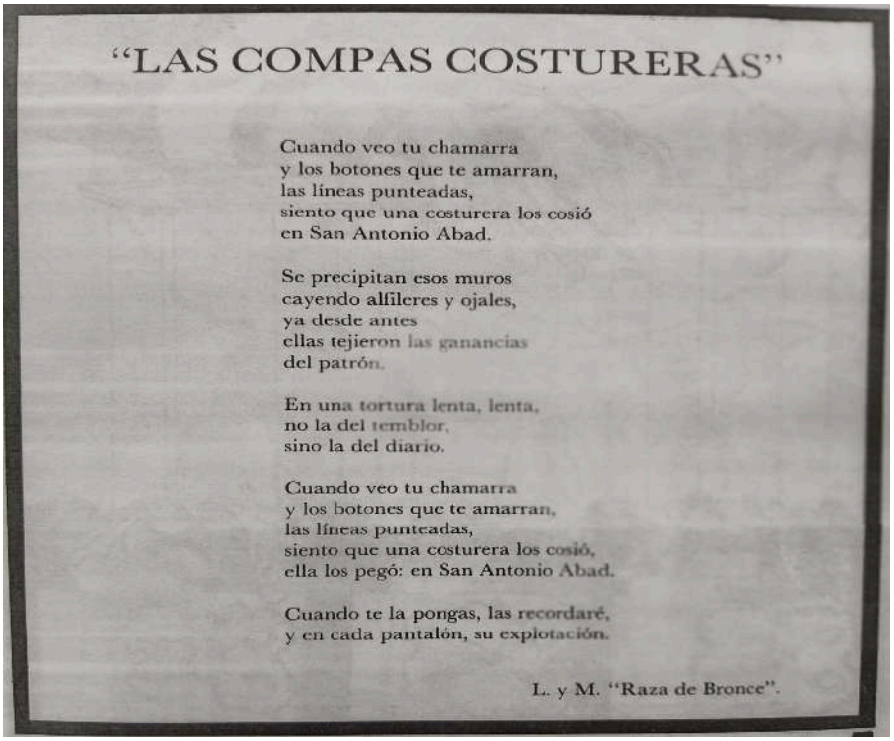
Se sacude la tierra, participa la ciudadanía

El 19 de septiembre de 1985 nos sorprendió con un terremoto que devastó la ciudad de México afectando las colonias San Antonio Abad, Doctores, la Roma, la Obrera, la colonia Centro, Tlatelolco, Tepito, la Morelos y parte de Puente de Alvarado, vecindades y edificios como en el que trabajaban las costureras se vinieron abajo. La Raza de Bronce participó durante las actividades organizadas por uniones de colonos, sindicatos, universidades y organizaciones no gubernamentales en el marco de las demandas de vivienda y búsqueda de desaparecidos. Se conformaron campamentos de damnificados en parques públicos y otros lugares, y tocaron en la colonia Guerrero, en la Roma y en el Centro.

> Tocamos en una calle del Centro Histórico en donde también cantó Amparo Ochoa y Roberto González, en ese momento éramos sólo Nico y yo. Se formó la Unión de Damnificados por el Sismo. Surgieron grupos como la Coordinadora Única de Damnificados (CUD) y la Asamblea de Barrios, que lucharon por la defensa de los derechos de los afectados y por la reconstrucción de la ciudad, con un enfoque en la organización popular y la exigencia de responsabilidades al gobierno, numerosas organizaciones de base en las colonias y barrios afectados trabajaron en la reconstrucción de viviendas, la organización comunitaria y la defensa de los derechos de los damnificados.

La experiencia de la reconstrucción tras el terremoto impulsó la creación de nuevos modelos de gestión urbana y participación ciudadana, que impactaron la política urbana posterior.

> Estuvimos en el Fandango Político, Artístico Cultural en la Colonia Guerrero, la calle se había vuelto el escenario para muchos grupos culturales de danza, teatro como el grupo Zopilote, y música, Tierra Baldía, Quál, Carlos Arellano, Francisco Barrios, entre otros, con los que compartimos foro, creo que tocamos con las grandes propuestas de arte contestatario de la época.
> Escribimos la canción a las compas costureras en un momento de autoconciencia y organización colectiva, habían muerto muchas trabajadoras de la costura a causa del terremoto, reconocimos su lucha de donde surgió el Sindicato de costureras 19 de septiembre, con Evangelina Corona al frente. A las costureras las conocimos desde los campamentos de damnificados y después nos invitaron, una vez conformado el sindicato, a seguir tocando en sus actividades. Les dedicamos una pieza, que a la vez hablaba de todas las mujeres trabajadoras en un intento de ser una metáfora poética. Cabe mencionar que la letra inspiró a la ilustradora María del Roser Martínez Calamanch para la elaboración de la historieta *Cortando ataduras de esclavitud*.



"LAS COMPAS COSTURERAS"

Cuando veo tu chamarra
y los botones que te amarran,
las líneas punteadas,
siento que una costurera los cosió
en San Antonio Abad.

Se precipitan esos muros
cayendo alfileres y ojales,
ya desde antes
ellas tejieron las ganancias
del patrón.

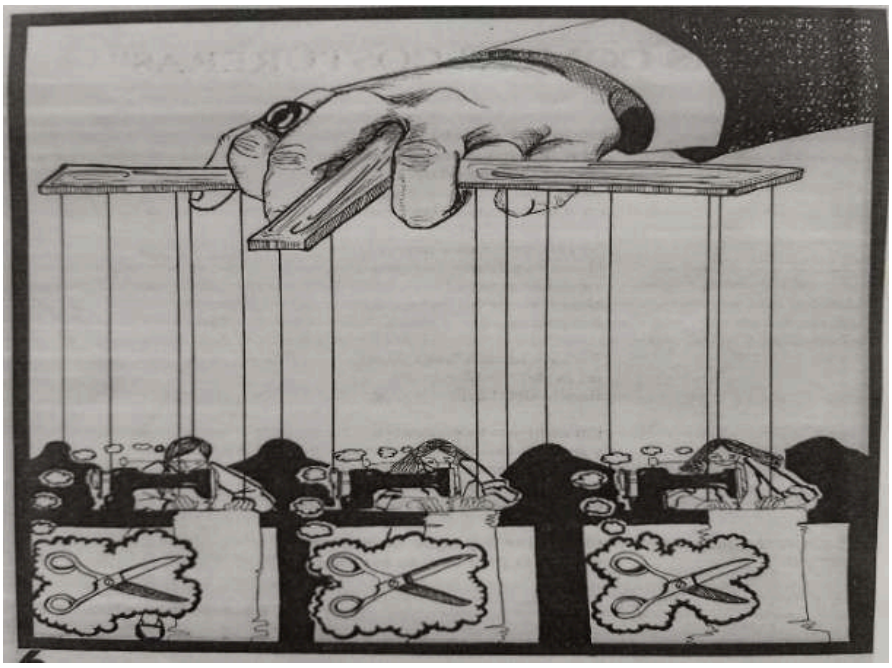
En una tortura lenta, lenta,
no la del temblor,
sino la del diario.

Cuando veo tu chamarra
y los botones que te amarran,
las líneas punteadas,
siento que una costurera los cosió,
ella los pegó: en San Antonio Abad.

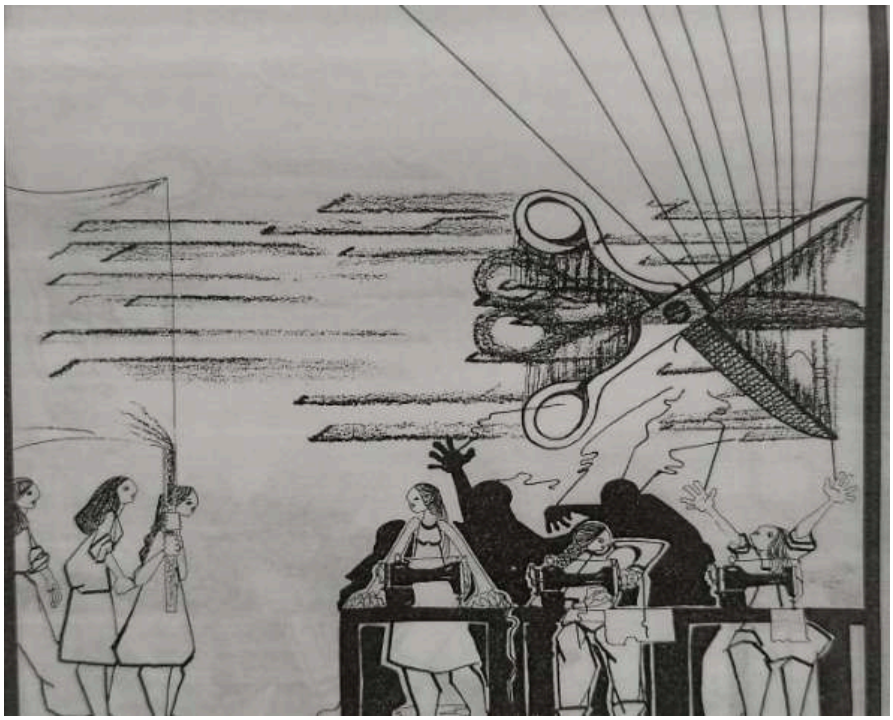
Cuando te la pongas, las recordaré,
y en cada pantalón, su explotación.

L. y M. "Raza de Bronce".

Tomado de la historieta *Cortando ataduras de esclavitud* de la ilustradora Ma. Del Roser Martínez Calamanch, basada en la letra y música del grupo Raza de Bronce









Ilustraciones de Ma. Roser Martínez Calamanch, *Cortando ataduras de esclavitud*, 1987

Fue en el 85 cuando se incorporaron a la Raza de Bronce Mauricio Gómez Morín en la armónica, Benito Peñaloza en el bajo, temporalmente regresó Ricardo, y Francisco Gatica, que venía del grupo Ramsés. La Raza era un grupo que para muchos estaba en un circuito de riesgo, por lo que algunos integrantes se retiraron. Prácticamente el grupo se sostuvo, por largas temporadas, por los hermanos, Nico en el bajo y teclado y Eduardo en las percusiones.



Raza de Bronce: Nicolás Juárez, Benito Peñaloza, Eduardo Juárez, Ricardo Calderón y Mauricio Gómez Morin. Local de del Sindicato 19 de septiembre Foto: David Villarruel Velasco

Experiencia que trasciende

Como estudiante activista de la FES Iztacala en el movimiento del CEU y el magisterio, Nicolás salía de un evento de maestros. Ahí lo golpearon varios sujetos, le prendieron fuego a la camisa y gracias a una pareja de novios logró salvar su vida. “Mi oído quedó dañado, pero también mi memoria y mi participación en la Raza”.

A la Raza de Bronce ya se habían incorporado nuevos colaboradores, artistas plásticos, como Roberto Martínez, que proyectaba ilustraciones alusivas a cada canción desde la época de las costureras. Agregaron nuevos sonidos e instrumentos a la propuesta musical, como el guaje de lluvia. Sin embargo, Lalo consideró que la voz cantante era Nicolás y decidieron darse una pausa para esperar una recuperación que no llegó pronto.

En 1990, Eduardo se incorporó al grupo salvadoreño *Yolocamba I Ta;* acababa de salir su baterista Charlie Castro que había sido integrante de Chac Mool. El Yolocamba estaba refugiado en México por la guerra, pero su tarea era denunciar la situación que se vivía en aquel pequeño país; los hermanos Roberto y Franklin Quezada invitaron a Eduardo a suplir al baterista y participar en el festival de WOMAD, organización dirigida por Peter Gabriel, en Toronto, Canadá. También a las giras por Italia, Estados Unidos, Suecia, Ámsterdam. Finalmente, el grupo guanaco se desintegró al cese del levantamiento armado.



Grupo Yolocamba *I Ta*: Roberto y Franklin Quezada, Adalberto Romero, "Rolo", Eduardo Juárez y Víctor Ruiz. Mitla Oaxaca. Foto: Cristina Híjar

Los hermanos Juárez Garduño en la actualidad son docentes, Nicolás con grado de doctor en la Universidad Pedagógica Nacional, de una de cuyas sedes fue rector, y en su docencia no deja de incorporar elementos como la música o el teatro:

> Llevo la guitarra, en el área de pedagogía, invito a los y las estudiantes a proponer actividades creativas, convoco a diferentes amigos para que les digan a los alumnos cómo se aprende desde el arte y por qué es tan importante para el desarrollo de los niños y los seres humanos en general. En un mundo de tecnología y las distracciones por el celular, también recurro a los elementos del teatro para atraer su atención procurando un ejercicio creativo que desarrolle todas sus potencialidades.

Nicolás opina que son los propios jóvenes actuales quienes tienen que expresar cuáles son sus intereses y hacia dónde quieren ir:

> Los jóvenes tienen mucha información, pueden hacer cosas muy creativas. Las mujeres han dado vida a alumbradas propuestas como Mon Laferte, Vivir Quintana, Olimpia de Van Troi, Tere Estrada, Maru Enríquez y muchas más que han hecho discursos y demandas muy

> fuertes en un mundo patriarcal que no se ha podido debilitar. Desde mi trinchera intento aportarles elementos como: el cuestionamiento, la crítica y la autocrítica de manera preponderante.

Coincide con el pedagogo mexicano Gregorio Hernández Zamora en la necesidad de que las nuevas generaciones escriban como un acto de rebeldía porque implica y exige pensamiento crítico e independencia intelectual. Esto coloca a la escritura como una forma de autodefinición y de recopilación de las historias colectivas para aportar nuevas propuestas narrativas de la realidad, ya sea llevada a las letras de las canciones, a la literatura misma, a una obra plástica o a un *film* cinematográfico.

Como ejemplo de una propuesta de resistencia, Lalo nombró a los grupos indígenas, principalmente al Movimiento Zapatista encabezado por el EZLN, como una manera de defender y respetar la tierra, así como mostrar su visión que pretende crear nuevas realidades, uno de los más disruptivos movimientos sociales que no sólo contempla un discurso político, sino poético, humano, de justicia, identidad, de igualdad y esperanza, donde la diferencia cabe por el bien común.



Nicolás y Eduardo Juárez Garduño. Tlalpan, CDMX, 2025. Foto: Isela Guerrero

En la actualidad, Eduardo se desempeña dentro del Taller de Gráfica Monumental, en la UAM Xochimilco; trabaja con las imágenes, ya sea manual o digitalmente, recupera mucho de la enseñanza que le dejó la Raza de Bronce para ejercitar a los alumnos en la elaboración de la gráfica de gran formato. En su taller siempre hay música, histrionismo, usa muchas metáforas de la música para componer discursos visuales armónicos, y hace dinámicas con la intención de formar diseñadores creativos y críticos, con amplia sensibilidad, agentes de constructos

estéticos y de reflexión de una realidad convulsa. Como parte de su sello como artista visual, continúa dándole lugar a las luchas sociales y en resistencia. La Raza de Bronce es una experiencia musical que definió sus caminos en la búsqueda y en la práctica de hacer posible lo imposible.

Referencias

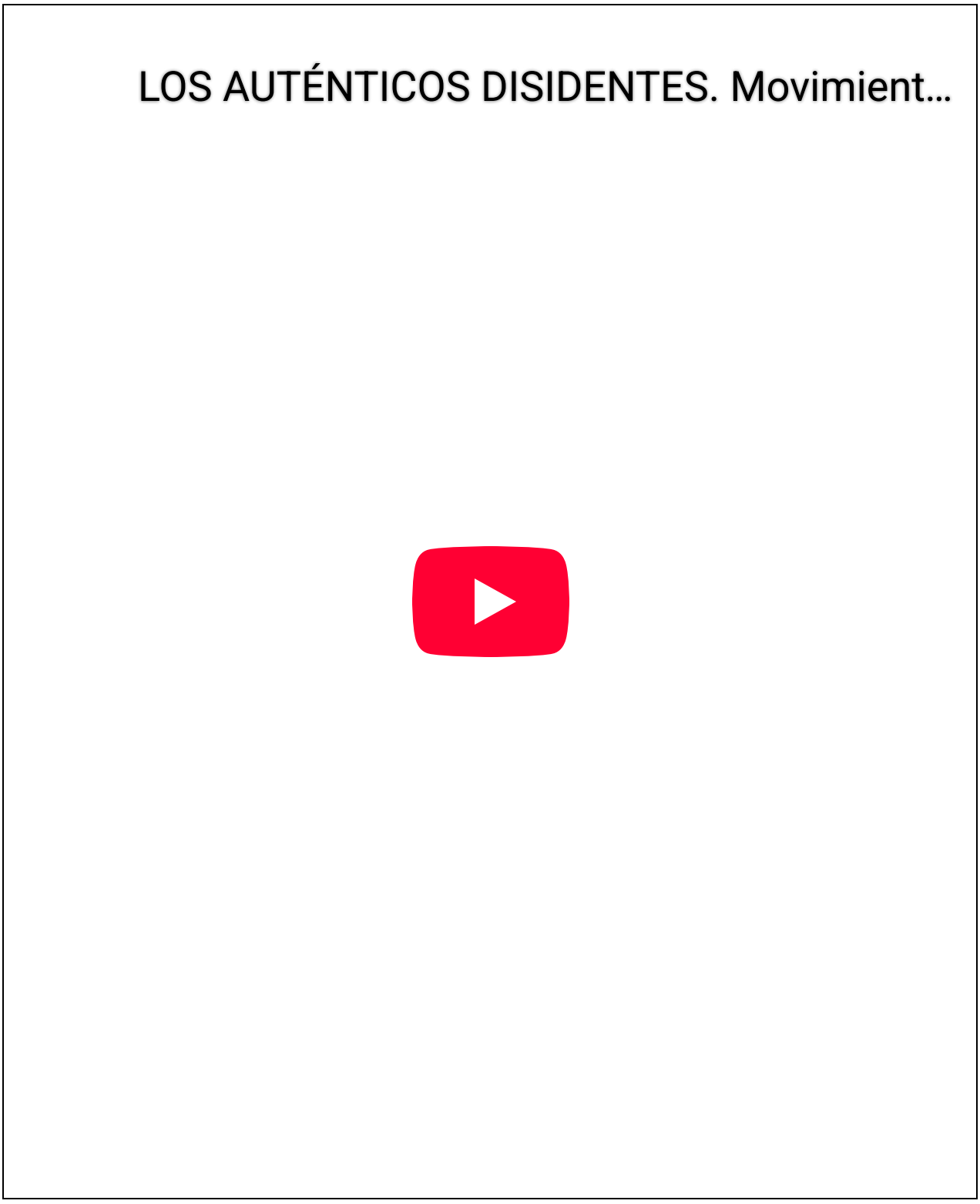
Villarreal, A. (1999). Public Opinion of the Economy and the President among Mexico City Residents: The Salinas Sexenio. *Latin American Research Review, 34*(2), 132-135 https://www.jstor.org/stable/2503915

1. Correo electrónico: isacomunica85@gmail.com ↑
2. Esta y todas las citas de los hermanos Juárez Garduño provienen de la entrevista que sostuvieron con la autora el 7 de junio de 2025. ↑
3. El video muestra sólo “Las compas costureras” y se puede ver en la cuenta de Instagram Razabronce9, o directamente en este enlace: https://www.instagram.com/reel/DNPLs0nOJt0 ↑

ISSN: 2683-314X

Cortometraje *Los auténticos disidentes. Movimientos sociales y música disruptiva en México*

Roberto Torres Casas[1]
Universidad Nacional Autónoma de México
Tlacuaches Eléctricos
Andrés Toledo Martínez[2]
DEMO Central de Comunicación
Tlacuaches Eléctricos



Fuente: Canal de YouTube Tlacuaches Eléctricos

Contrario a lo que piensa la mayoría de la gente, la música vinculada con las luchas populares, en sus variantes de composición y ejecución, no está necesariamente determinada por la genialidad de quien la hace. En realidad, su trascendencia y permanencia en el tiempo responden a factores contextuales: políticos, sociales, económicos y culturales. Eso explica por qué las artes en general y la música, cierta música en particular, han sido compañeros cuando no parte activa de prácticamente todos los movimientos sociales en México.

En este sentido, la investigación que realiza el grupo interdisciplinario denominado *Tlacuaches Eléctricos,* con el auspicio del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), tiene como propósito recuperar la memoria de algunos de los más representativos líderes sociales y cantores vinculados a las luchas populares a fin de demostrar que sus conexiones y muchas de sus demandas responden a intereses comunes: no guardar silencio ante injusticias u omisiones institucionales que afectan a miles, si no millones, de personas de manera simultánea; organizarse y hacer un contrapeso al poder absoluto que, por razones obvias, ignora a amplios sectores de la sociedad, cuyos problemas y necesidades son, por tanto, invisibilizados.

De esta forma, y con la base metodológica de la antropología audiovisual, el proyecto busca documentar la importancia de esta alianza en el origen, desarrollo y expectativas de tres de los movimientos sociales más significativos en el México contemporáneo:

1) El empoderamiento de las mujeres.

2) El reconociendo a la diversidad sexogenérica.

3) El impacto de la lucha zapatista en el reconocimiento a los pueblos originarios.

Sería ocioso intentar enlistar las innumerables experiencias que en este sentido han surgido; sin embargo, a partir de ciertas reflexiones compartidas de viva voz por parte de algunos de los líderes sociales, activistas y cantores más sobresalientes en estos temas, el presente apartado audiovisual busca contribuir a la preservación de su memoria, contando “la otra historia” a partir de experiencias muchas veces silenciadas, para documentar que los movimientos sociales y las expresiones artísticas contestatarias se retroalimentan constantemente, pues, como en el caso que nos ocupa, la música acompañó, inspiró y dio identidad a dichas luchas.

Creemos que los testimonios expresados ejemplifican que el arte, y por tanto la música, es una fuerza revolucionaria, una inflexión de creatividad que, al romper estereotipos y cuestionar el *status quo*, potencia las demandas de la movilización social. Estos testimonios los otorgan Juan Jacobo Hernández, pionero del movimiento por la dignidad y el respeto gay en México desde el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) y el Colectivo Sol, que él mismo fundó

y dirigió; Hebe Rosell, cantora, actriz, precursora de la lucha feminista y fundadora del grupo de folclore latinoamericano *Huerque Mapu,* estrechamente ligado a la lucha peronista y al surgimiento del movimiento guerrillero en Argentina, a la sazón germen de estas expresiones de lucha en América Latina; Francisco Barrios "El Mastuerzo", cantautor y activista en incontables movimientos sociales, entre los cuales destaca la rebelión zapatista en Chiapas; León Chávez Teixeiro, cantor —rolero, como él mismo de define—, artista plástico y promotor de cambios democráticos a partir de la defensa de las causas populares, sindicales e indígenas; y Anthar López, coordinador del Conversatorio sobre la Canción Política en México y referente histórico del activismo social con base en la difusión de los cantos latinoamericanos.

Finalmente, se pretende que éste y otros materiales audiovisuales que paulatinamente irán conformando el *corpus* de la investigación, se conviertan en un puente para transmitir a futuras generaciones la política y simbólica de esta alianza, dotándola así de vigencia.

El cortometraje puede consultarse aquí: https://youtu.be/gs8nu8Cn5jU.

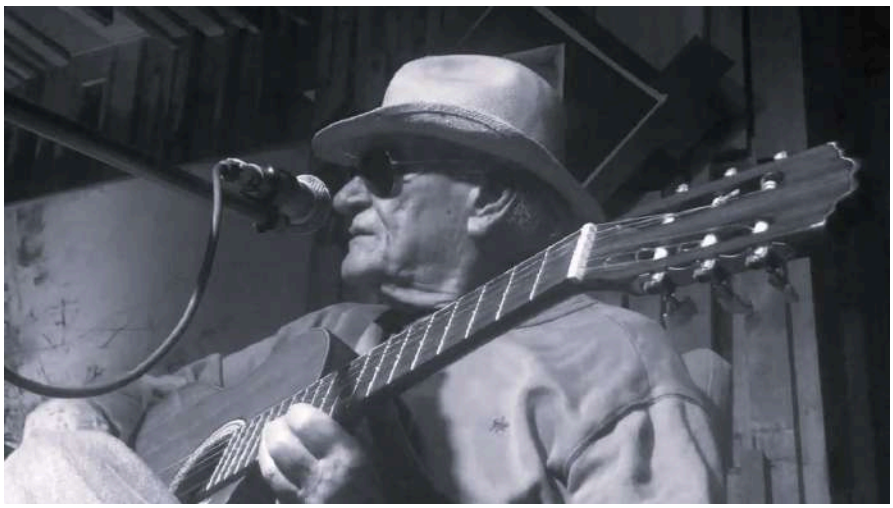
1. 1 betotorres7@gmail.com ↑

2. 2 atoledomtz@yahoo.com.mx ↑

ISSN: 2683-314X

“Se nos va la vida, compañera”. Una reflexión autocrítica hecha canción

Héctor Sandoval Sabido[1]
La Brújula Verde



León Chávez Teixeiro. Fotografía: Daniel Murillo Licea, Foro la Escafandra, CDMX, 15 de junio del 2024

Palabras clave: Música popular, cine documental, luchas sociales, mujeres en resistencia

Este niño, que juega delante de mí, es un montón intelectual de células —más aun,
es una relojería de movimientos subatómicos,
extraño conglomerado eléctrico de millones de sistemas solares en miniatura mínima.
Y quién sabe si yo mismo, que digo esto,
al escribir estas palabras con una vaga impresión de que tal vez perdurarán,
no pienso también que la memoria de haberlas escrito es lo que «me llevaré de esta vida».

Fernando Pessoa
El Libro del Desasosiego

Estoy asombrado... porque hay luchas que los jóvenes o
los viejos hacen historia cuando toman una determinación.
Me entusiasma pensar que las [mis] rolas siguen vivas.
León Chávez Teixeiro

De uno somos muchos, y bendito ese uno,
y bien aventurado ese uno porque ese uno es empezar
para que seamos muchos.
Doña Fili
Documental "Se nos va la vida, compañera»

No hay donde escapar,
como juego de cartas se cambia el pasado.
Hay días en que estoy triste
como tirado en un charco.
Pero nada es peor que no hacer nada.

Y me digo este mundo es una red tejida, sin descanso,
sin el mínimo control de los mismos tejedores.
Otra forma es necesaria y repito
nada es peor que no hacer nada

León Chávez Teixeiro
Documental "Se nos va la vida, compañera»

Memorias personales y colectivas

Hay canciones que marcan épocas, tatúan la piel y cambian vidas, nunca se olvidan y siempre se recuerdan, se convierten en estandartes, en himnos, símbolos, básicamente: en espíritus de una época. Una de esas canciones, fue escrita por el cantautor mexicano León Chávez Teixeiro, destacado por su narrativa poética, cruda y realista.

Esa canción, bautizada «Mujer. Se va la vida, compañera», marcó a toda una generación que la escuchó y conectó con esos versos de protesta, que denunciaban el sometimiento de la mujer por un sistema capitalista y patriarcal; historias que se guardaban como el polvo bajo el tapete, lo que no queríamos que se mostrara como una fractura de una sociedad citadina y supuestamente moderna.

Hablando de memorias, conservo en mis registros como una imagen nítida el día en que mi madre ya no pudo recuperar la memoria prodigiosa que la caracterizaba. Ella una yucateca, precisamente guerrera como esas de las que habla la canción de Teixeiro, y que emigró con toda su fe en el destino que le esperaba en la capital del país de los años cincuenta.

Ella lloraba y quedaba silente ante la frustración e impotencia de recordar. Eran los días posteriores a sufrir un accidente cerebro-vascular que le impidió por más de 10 años recuperar sus recuerdos y conseguir comunicarse fluidamente, pese a conservar uno que otro pasaje de su vida. Este desasosiego de la vida me hizo entender el valor de la memoria, y cómo los recuerdos nos persiguen, sin que tengamos mucho control sobre ellos.

Nacido en la Ciudad de México, me tocó asistir a la emergencia de fenómenos culturales que solamente son importantes cuando ocurren en las grandes capitales. Este rasgo se observa en todas las sociedades, donde las ciudades se convierten en escenarios de lo que puede ser visible y narrable; de las luchas, inquietudes, protestas y reclamos sociales. En este panorama, a la provincia le toca presenciar luchas agrarias y otras reivindicaciones que son hermanas de las luchas obreras.

Hoy, también a mí me da trabajo recuperar memorias, y es que los significados de la memoria evolucionan con mayor rapidez en esta era tecnológica que nos ha tocado transcurrir, porque ya no se trata tanto de almacenar información en nuestras neuronas (una función que cada vez más delegamos a dispositivos externos), sino de saber cómo nos relacionamos con estas memorias, como las recuperamos, como las evaluamos e integramos en nuestro día a día, en narrativas coherentes.

En este sentido, la memoria de esta canción me hace reflexionar sobre la importancia de la atención y el pensamiento crítico. Y es que donde pongamos nuestra atención, ahí estará presente la memoria. Al conservar la capacidad de poner foco y ejercer esa capacidad performativa del lenguaje, tenemos acceso a recuperar y rescatar nuestras memorias. Como cuando nos ponemos a hojear el álbum de fotos de la familia compartiendo con los primos lejanos.

Hoy recupero a Chávez Teixeiro y Amparo Ochoa, que interpretó también esta canción. Esta deriva del pensamiento me hace tararear esta canción y reconocer que, en este mundo saturado de información y sobreestimulado, la distracción es constante. Por ello, la capacidad de prestar atención sostenida se ha convertido en una práctica que ejercen muy pocos.

Memorias obstinadas: El documental como archivo de resistencias

En un entorno donde la velocidad de las transformaciones puede conducir al olvido, el documental *Mujer. Se va la vida, compañera* (2018), de Mariana X. Rivera García (directora) y Josué Vergara (productor), es una propuesta de anclaje de un navío que debe ser amarrado en el puerto de la vida urbana, para conectar las experiencias de lucha y activismo de León Chávez Teixeiro en los años setenta y ochenta con las mismas y nuevas banderas de estos años.

Desde la recuperación de memorias, el documental se constituye como un ejercicio de memoria colectiva, un esfuerzo por rescatar y articular las huellas de las luchas populares en la Ciudad de México. De acuerdo con la directora, en este registro documental se buscó "revivir imágenes de la ciudad de aquellos años", reconociendo la memoria visual y sonora como un "legado importante", en sintonía con la visión de Rouch (2003) sobre el cine como instrumento para "hacer hablar a las imágenes" y reconstruir realidades sociales a través de la etnografía compartida.

Esta labor de recuperación de la memoria es crucial. Las narrativas oficiales a menudo han silenciado a las disidencias y promovido una amnesia selectiva sobre los conflictos sociales. El documental, al igual que las canciones de Chávez Teixeiro, opera como una contra-memoria que Nichols (2010) identificaría como un "modo participativo": una práctica fílmica que no sólo documenta agravios, sino que devuelve a los sujetos marginados su capacidad de agencia narrativa, contribuyendo a un archivo popular de la resistencia.

Al centrarse en las historias de Doña Fili, Gloria Juandiego y Vero, el documental destaca la capacidad de organización y búsqueda de dignidad de los colectivos representados.

Esta aproximación es relevante para una antropología de la memoria, que explora cómo las sociedades construyen y negocian sus pasados. La transmisión de esta memoria, facilitada por el arte, se vuelve un acto político que nutre a nuevas generaciones y mantiene viva la inconformidad.

La memoria en estos tiempos está estrechamente relacionada con la capacidad de discernimiento y pensamiento crítico. En una era de información abundante, pero a menudo contradictoria o engañosa, la habilidad para evaluar críticamente la información y distinguir lo verdadero de lo falso es tan importante como la capacidad de recordar.

En las calles de la colonia Guerrero, entre el bullicio y la vida obrera de la ciudad de México de los años treinta, nació León Chávez Teixeiro. Hijo de un obrero y una ama de casa, León creció observando el trajín diario de su madre, esa rutina invisible que se constituye en el pilar del hogar familiar sin recibir reconocimiento. Quizás ahí, en esos primeros años, se sembró la semilla de lo que décadas después florecería como una de sus canciones más emblemáticas.

“Soy un rolero”, suele decir León cuando le preguntan por su oficio. Un creador de canciones que ruedan de boca en boca, que viajan por barrios y plazas, lejos de los reflectores y los escenarios comerciales. A principios de los ochenta, ya curtido por su participación en movimientos obreros y estudiantiles, incluido el histórico movimiento del 68, León escribió “Mujer. Se va la vida, compañera”.

La canción no nació de un momento de inspiración fugaz, sino de años de observación atenta y compromiso social. León había visto a mujeres levantarse antes del amanecer para encender fogones, había escuchado sus conversaciones en las filas para comprar tortillas, había presenciado su valentía en las protestas callejeras. “Siempre tendían a ponerse adelante, siempre eran activas y muchísimas veces mostraban menos miedo que los hombres al enfrentarse a la policía”, recuerda.

Aquella politización que experimentó alrededor de 1965 transformó su música. Abandonó las “canciones tremendamente cursis” de su juventud y abrazó un canto comprometido con las realidades de los marginados. En su guitarra llevaba tallada una frase de Bertolt Brecht que resume su filosofía: “En los tiempos oscuros se cantará también, también se cantará sobre los tiempos oscuros”.

El eco de una voz silenciada

“Mujer. Se va la vida, compañera” trascendió rápidamente el ámbito musical para convertirse en un espejo donde miles de mujeres se vieron reflejadas. La canción dio voz a quienes trabajan en silencio, a las que sostienen hogares enteros con sus manos agrietadas por el jabón y el agua fría de los lavaderos.

Cuando Amparo Ochoa la interpretó con su voz potente y clara, la canción alcanzó nuevos oídos. No era sólo una melodía más en el repertorio de la Nueva Canción Latinoamericana; era un testimonio, una denuncia, un reconocimiento. En asambleas barriales, en mítines sindicales, en huelgas obreras, la canción se cantaba como un himno que visibilizaba lo invisible.

El impacto fue tal, que, décadas después, un documental homónimo entrelazó la canción con las historias de tres luchadoras sociales contemporáneas: Doña Fili, defensora del derecho al agua, Gloria Juandiego, costurera que busca condiciones dignas para su gremio, y Verónica Hernández, defensora del derecho a una vivienda digna. La canción de León seguía viva, seguía siendo relevante, seguía interpelando a una sociedad que continúa relegando el trabajo doméstico a los márgenes del reconocimiento.

La poética de lo cotidiano

"Abrió los ojos. Se echó un vestido.
Se fue despacio pa' la cocina. Estaba oscuro.
Sin hacer ruido, prendió la estufa, y a la rutina."

Así comienza este retrato sonoro de una jornada interminable. Con frases cortas, casi telegráficas, León construye un ritmo que evoca el automatismo de los gestos repetidos día tras día. No hay adornos innecesarios en su lenguaje, como no hay lujos en la vida que describe.

La narración avanza cronológicamente, siguiendo a la protagonista desde que abre los ojos en la madrugada hasta que los cierra brevemente por la noche, sólo para volver a comenzar al día siguiente. Esta estructura circular refuerza la sensación de ciclo inescapable, de tiempo que se consume en tareas que, apenas terminadas, deben reiniciarse.

"Sirvió a su esposo, vistió a los niños, cambió pañales, sirvió los panes". La enumeración de tareas crea un efecto acumulativo que transmite el peso de las responsabilidades. Y entre tanta obligación, apenas hay espacio para un pensamiento propio: "sintió ridícula la esperanza."

El estribillo, con su metáfora demoledora, condensa toda la crítica social de la canción: "se va la vida, se va al agujero, como la mugre en el lavadero". La vida misma se escurre entre los dedos, se va por el desagüe junto con el agua sucia, sin dejar más rastro que un día más tachado en el calendario.

Hay un momento de conexión humana hacia el final, cuando la mujer y su esposo comparten risas y conversación, cuando "los dos jugaron con su ternura". Pero este breve respiro no rompe el ciclo. La canción termina como empezó, con la mujer despertando para iniciar otra jornada idéntica, subrayando la naturaleza implacable de esta rutina.

Memorias que trascienden

¿Por qué esta canción, nacida en los ochenta, sigue resonando con tanta fuerza? Quizás porque habla de una realidad que, aunque transformada en algunos aspectos, persiste en sus estructuras fundamentales. El trabajo doméstico sigue siendo mayoritariamente femenino, sigue estando infravalorado, sigue consumiendo vidas enteras sin el reconocimiento que merece.

La honestidad de León Chávez Teixeiro, su rechazo a los circuitos comerciales (famosa es su negativa a participar en *Siempre en Domingo* por considerarlo una traición al movimiento del 68), otorgan a la canción una autenticidad que trasciende modas y épocas. No es una pieza creada para complacer a un público o para escalar listas de popularidad, es un testimonio nacido de la observación y el compromiso.

La calidad poética de la letra, con su lenguaje directo pero cargado de imágenes potentes, la convierte en una pieza que se graba en la memoria. Y la universalidad de su tema —el desgaste vital en tareas no reconocidas— permite que conecte con experiencias humanas que van más allá del contexto específico que la inspiró.

“Mujer. Se va la vida, compañera” se ha ganado su lugar en el canon de la canción social latinoamericana no por decreto o por promoción, sino por su capacidad para conmover, para denunciar, para hacer visible lo que a menudo preferimos no ver.

Por otra parte, a través de una narración profunda, el documental reconfigura la memoria colectiva de la Ciudad de México, evocando a otros grandes protagonistas de aquellos años de intensa movilización social y cambios, como Joan Báez y Bob Dylan en los Estados Unidos, o nuestros latinoamericanos Violeta Parra, Víctor Jara, Gabino Palomares, León Gieco, Silvio Rodríguez, Mercedes Sosa, José de Molina, y todos aquellos pioneros de la lírica de protesta.

Hoy, gracias a todos estos cantautores, sigue vivo el verso de protesta, alzando su voz contra un sistema capitalista que sólo cambia para adaptarse a su lógica mercantil. Sin embargo, también cede y se transforma bajo la presión de las luchas culturales de resistencia que emergen en todo el mundo, muchas veces impulsadas, como lo ha registrado la memoria, por las razones profundas de los desposeídos.

Referencias

Pessoa, F. (2013) *El libro del desasosiego*. Siruela. (Publicado originalmente en portugués en 1982).

Rivera García, M. X. (directora) y Vergara, J. (productor). (2018). *Mujer. Se va la vida, compañera* [Película documental]. Urdimbre Audiovisual, Cine Murciélago.

Rivera García, M. X. (2019). Memoria visual y resistencia urbana. *Revista Mexicana de Antropología, 12*(45), 23-40.

Rouch, J. (2003). *Cine y etnografía*. Ediciones Akal.

Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary* (2ª ed.). Indiana University Press.

Canciones sobre trabajo. https://redlatt.org/cancion/2

1. Correo electrónico: hector@labrujulaverde.com.mx ↑